PHILIPP OTTO RUNGES
KUNSTANSCHAUUNG

(DARGESTELLT NACH SEINEN «HINTERLASSENEN SCHRIFTEN»)

UND

IHR VERHÄLTNIS ZUR FRÜHROMANTIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-ALEXANDERS-UNIVERSITÄT ERLANGEN

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

WOLFGANG ROCH
AUS FREIBERGSDORF (SACHSEN)

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 12. FEBR. 1909

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1909

176

Seite

4. Tiecks Einwirkung auf Runge bis zu dessen Entscheidung für die Landschaft 169
5. Weitere Spuren von Runges persönlichem Verkehr mit Tieck . . 178
Die Blumen bei Tieck 186
6. Runge und die Gebrüder Schlegel 196
Anmerkungen 229
Literaturverzeichnis 246

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit versucht im ersten Teile, die Kunstanschauung des Malers Philipp Otto Runge darzustellen, soweit sie sich den in den Jahren 1840 und 1841 erschienenen «Hinterlassenen Schriften» entnehmen läßt.

Die Schwierigkeiten, welche heute dem Verlangen nach jenen Schriften begegnen, ließen es angezeigt erscheinen, stets möglichst ausführlich zu zitieren. (Der dadurch bedingte unverhältnismäßige Umfang dieses Teiles mußte mit in Kauf genommen werden.) Die Bearbeitung beschränkte sich hierbei auf die Anordnung der Zitate und auf Zusätze, welche die Untersuchung als einen Beitrag zur Künstlerästhetik verwertbar machen sollen. Die Einordnung der Belegstellen in den Gang der Betrachtung ließ sich nicht immer ohne Wiederholungen und Zerreißungen bewerkstelligen; letztere wurden jedoch nach Möglichkeit durch Hinweise ausgeglichen.

Im zweiten Teile werden die Beziehungen besprochen, welche Runges Kunstanschauung mit den Ansichten der Frühromantiker, insbesondere mit Tieck verbinden. Auch hier ließen sich ausführliche Zitierungen häufig nicht vermeiden.

Der Standpunkt der vorliegenden Untersuchung, die im Grunde die theoretische Begründung der neueren deutschen Landschaftskunst behandelt, ist ein wesentlich ästhetischer.

Er zieht die Werke Runges nur soweit in Betracht, als sie direkte Uebersetzungen seiner Theorie sind. Seine ganze bedeutende Tätigkeit als Bildnismaler wie als Kunstgewerbler ist hier unberücksichtigt geblieben. In gleicher Weise wurden biographische Einzelheiten nur da herangezogen, wo es unbedingt nötig erschien.

Besonderen Dank schulde ich dem Wiederentdecker Runges, Alfred Lichtwark, für manchen wertvollen Wink.

W. R.

EINLEITUNG.

Goethes Kunstanschauung zur Zeit der Propyläen und Runges Abkehr von ihm.

Als Goethe 1788 aus Italien zurückgekehrt war, fand er sich in Weimar nicht mehr zurecht. Kopf und Herz waren noch ganz erfüllt von italienischen Eindrücken und die engen Verhältnisse der kleinen Residenzstadt mochten ihm um so unleidlicher erscheinen, als sich seinem Inneren der Vergleich mit der im Süden genossenen Freiheit und Schönheit immer wieder aufdrängen mußte. Seine Sehnsucht nach Italien wirkte wie lähmend auf ihn und ließ ihn so trübe schauen, daß er sein Leben als ein Vegetieren, ein schmerzliches Muß empfand. So schloß er sich immer mehr ab. Sein Briefwechsel mit den Freunden in Rom, die Geburt der «römischen Elegien» gewährten ihm Trost und in seinen naturwissenschaftlichen Studien fand er Ersatz für die durch die verschiedensten Umstände ihm verleidete Betätigung im Reiche der bildenden Kunst, mit der er in Italien so eng verwachsen war.

Erst durch den intimeren Verkehr mit Schiller wurde er veranlaßt, sich an der Diskussion künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Fragen zu beteiligen, und wohl noch ein Umstand ist hier von maßgebender Bedeutung: Sein römischer Freund Meyer, der sogenannte Kunstmeyer, ließ sich 1797 in Weimar nieder.

Goethe glaubte die richtigen Wege der Kunst erkannt zu haben und wollte nun anderen ein Wegweiser sein. So entstand die kunstwissenschaftliche Zeitschrift, die er unter dem Namen «Propyläen» im Jahre 1798 herauszugeben begann.

Wenn auch der größte Teil des Inhaltes von Meyer stammt, so können doch die darin zutage tretenden Anschauungen im allgemeinen als diejenigen Goethes gelten, der sich ja in jenem einen gleichgesinnten Kunstfreund nach Weimar gezogen hatte.

Er selbst legte seine An- und Absichten nieder in der «Einleitung in die Propyläen» (1798), in dem Aufsatz «Ueber Laokoon» (1797), in dem Gespräch über «Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke» (1798) und — nach vorangegangener Besprechung mit Schiller — in dem Briefwechsel «Der Sammler und die Seinigen» (1798—1799).

Was in diesen Beiträgen gesagt wird, läßt sich zusammenfassen in die Forderung Natur und Altertum![1]

Goethe bezeichnet als «vornehmste Forderung», welche an den Künstler gestellt werde, diejenige, daß er der Natur nachschaffen solle. Das bedingt ein eingehendes Studium der Natur, ein Vertrautsein mit der Art, wie sie schafft. Das bloße Sehen genügt nicht, denn «was man weiß, sieht man erst»[2].

So wird der Künstler die menschliche Gestalt — und Goethe nennt den Menschen den «höchsten, ja den eigentlichen Gegenstand bildender Kunst» — erst dann begreifen, wenn er ihre Teile im einzelnen wie im Zusammenwirken kennen gelernt hat. Ebenso muß er Einblicke in die übrige organische Natur zu gewinnen suchen.

Kenntnisse im Gebiete der anorganischen Naturgegenstände braucht er nicht nur, weil diese Objekte seiner Darstellung sein können, sondern weil er — als Bildhauer oder Baumeister — sie selbst verwenden muß.

Wie die Gegenstände soll der Künstler auch die allgemeinen Vorgänge in der Natur begreifen lernen, damit ihm diejenigen klar werden, die ihn zunächst angehen. Goethe weist hierbei auf die «farbigen Naturwirkungen» hin und auf die Notwendigkeit einer für die Maler brauchbaren Farbenlehre.

Was nun das Verhältnis des Künstlers zu der Natur während des Kunstschaffens selbst anlangt, so genügt nach Goethe ein plattes, möglichst getreues Abschreiben der Natur keineswegs. Noch viel weniger darf er zu erreichen streben,

daß sein Werk als ein Werk der Natur erscheine [3]. Diese schafft ja im Einzelwesen nie etwas vollkommenes, weil sie in die Breite geht, d. h. weil sie die Gesamtheit hervorbringt und das Einzelne, das von der Umgebung abhängig und beeinflußt ist, in seiner besonderen Ausbildung vernachlässigt.

So erwächst dem Künstler die Aufgabe, die Idee des darzustellenden Dinges zur vollkommenen Ausbildung zu bringen, es so darzustellen, wie es geworden wäre, wenn es unabhängig, uneingeengt von der umgebenden Außenwelt sich hätte entwickeln können: Der Künstler soll also nicht das Geschöpf, sondern vielmehr die Idee des Geschöpfes nachschaffen [4].

Wenn nun nichts weiteres geschieht, entsteht auf diese Weise ein charakteristisches [5], das ist nach Goethe noch kein vollendetes [6] Kunstwerk, denn es würde sich nur an den Menschen als denkendes Wesen richten, ihn als empfindendes nicht ansprechen. Die Kunst aber, die doch der Mensch für sich geschaffen hat, soll in ihren vollkommenen Werken zu dem ganzen Menschen reden, also auch das Gemüt befriedigen. Wir wollen von einem Kunstwerk nicht nur lernen, sondern «das Höhere, das in uns liegt», — das Göttliche soll erweckt werden: wir wollen verehren und zugleich selbst erhoben werden. Das charakteristische Kunstwerk muß also eine Steigerung erfahren [7].

Aber auch damit ist der ganze Weg, den ein Kunstwerk bis zur Vollkommenheit durchlaufen muß, noch nicht zurückgelegt. Es fehlt noch die Schönheit [8]. Sie gibt dem Charakteristischen Leben und Wärme, mildert das Erhabene und nähert es uns wieder.

Wenn alle diese Bedingungen erfüllt sind, dann steht das Kunstwerk wieder wie ein Individuum vor uns, das wir «mit Neigung umfassen» können, wie es der Künstler vorher mit dem von ihm dargestellten Werke der Natur getan. — Aber es gehört der Welt der Kunst an, in der eine besondere Wahrheit gilt, nämlich diejenige, welche aus der inneren Konsequenz des Kunstwerkes geboren wird. Sie hat nichts gemein mit der «Naturwirklichkeit», welche Wachsfiguren zu Kunstwerken stempeln und zur Auflösung der Kunst führen würde [9].

Goethes Forderung lautete: Natur und Altertum! Aus der

Zeichnung des Verhältnisses des Künstlers zur Natur leuchtet die Mahnung hervor: richtet euch nach der klassischen Kunst! Denn die antiken Kunstwerke waren eben Goethes Ansicht nach aus jenem Verhalten der Natur gegenüber hervorgegangen und erfüllten alle die angeführten Bedingungen[10].

Der Name der Zeitschrift weist schon auf das Altertum hin: durch die Propyläen, die Vorhöfe gelangt man zum Tempel der Athene, d. i. hier: zum Tempel der wahren, der antiken Kunst. Denn daß den Griechen «eine Vollkommenheit natürlich war, die wir wünschen und nie erreichen»[11], das bedarf für Goethe keines Beweises mehr. Deshalb zürnt er den Neueren, die sich immer mehr von jenen entfernen. Dies ist ihm um so unbegreiflicher, als es seiner Meinung nach «dem Deutschen, überhaupt jedem neuen und nordischen Künstler» fast unmöglich ist, «vom Formlosen zur Gestalt überzugehen». Also hält er die Führung der Alten für unumgänglich notwendig. Auch in der Wahl der Gegenstände sollen sich die Künstler nach ihnen richten[12].

— Diese Anschauungen Goethes, die hier nur in ihren Hauptzügen wiedergegeben werden konnten, fanden in dem Herzen Runges, der kurz vorher mit Begeisterung Homers Ilias und Odyssee gelesen hatte, freudigen Widerhall. In Kopenhagen wurde sein Interesse für das Altertum und damit sein Verständnis für die Richtung der Propyläen wach erhalten. Er zeichnete im Antikensaal und in einem vornehmen Hause zeigte man ihm Umrisse nach antiken Vasen, die er auch kopierte. Vor allem aber machten die Flaxmanschen Umrisse zu Homer und Aeschylus, die ihm seine Hamburger Freunde sandten, gewaltigen Eindruck auf ihn.

Als er schon über ein Vierteljahr in Dresden war, bezeichnete er es direkt als seine Aufgabe, ein Künstler im Sinne der Propyläen zu werden, Goethes Anschauungen in die Tat umzusetzen, sie überhaupt in jeder Beziehung zu vertreten. (II, 93).

Goethe hatte mit seiner Zeitschrift zugleich Preisausschreiben ins Leben gerufen: den Künstlern wurden Aufgaben aus dem antiken Sagenkreise gestellt und die eingegangenen Entwürfe in Weimar zu einer Ausstellung vereinigt. Während die Pro-

pyläen mit dem 3. Stück aufhörten zu erscheinen, hielten sich die Konkurrenzen noch fünf Jahre länger.

Auch Runge hatte sich von je her sehr dafür interessiert und sich schon in Kopenhagen mit den gestellten Aufgaben beschäftigt. In Dresden sodann arbeitete er eine — Achill auf Skyros — wirklich aus und sandte sie ein (II, 77).

Allein, er hatte kein Glück damit: In dem Urteil, welches Anfang 1802 veröffentlicht wurde, lehnte Goethe Runges Lösung ab (II, 513).

Sehr bezeichnend ist der Schluß der Notiz: «Wir raten dem Verfasser ein ernstes Studium des Altertums und der Natur, im Sinne der Alten. Am nötigsten ist ihm die Betrachtung der Werke großer Meister aller Zeiten, in Hinsicht auf den Gang ihrer Gedanken.»

Also Anlehnung an vorhandene Muster um jeden Preis — und selbst das Naturstudium, das hier zur Korrektur dienen könnte: «im Sinne der Alten!» So ist denn auch der erste Teil der Forderung Natur und Altertum (s. o.) zu verstehen.

Und nun, an der Art, wie Runge das Urteil aufnimmt, erkennen wir auf einmal, daß er jetzt ganz anders über das Verfahren in Weimar denkt, als früher.

Er hält es für völlig verfehlt und glaubt nicht, daß damit etwas erreicht werden kann. Er meint, man müsse doch an den Kunstwerken aller Zeiten erkennen, daß sich das Menschengeschlecht fort und fort geändert habe. Man dürfe sich dieser Entwickelung nicht entgegenstellen und von Menschen, die keine Griechen seien, nicht griechische Kunstwerke verlangen (I, 5. ff. I, 45).

Er verwirft also die klassizistische Richtung und das Stoffgebiet der weimarischen Aufgaben. Ja, er nennt es aus einem inneren Grunde direkt eine Ungereimtheit, überhaupt Aufgaben zu stellen.

Seiner Meinung nach muß zuerst das Gefühl im Künstler da sein, dann erst wird das passende Sujet gesucht, wie es denn auch immer bei wirklichen Künstlern der Fall gewesen ist. Die weimarischen Ausschreiben verfahren gerade umgekehrt (I, 6).

Damit wendet er sich gegen einen Satz in der Preisauf-

gabe von 1802, worin es heißt, sie lasse «viel Empfindung und Symbolisches» zu.

Von der Aufgabe insbesondere, an deren Lösung er sich selbst beteiligt hatte, sagt er, sie verlange etwas unerreichbares; eine solche Menge von verwickelten Motiven darzustellen, sei selbst der Malerei der italienischen Renaissance nur dann gelungen, wenn das Sujet nicht aufgegeben gewesen sei.

Zunächst glaubte Runge, Goethe selbst für die verkehrte Richtung nicht verantwortlich machen zu dürfen. Er hielt ihn nur für zu nachsichtig gegenüber dem Treiben Meyers, in welchem er den Hauptschuldigen sah (II, 120).

Aber innerhalb desselben Jahres — 1802 — schon hatte er sich überzeugt, daß er damit nicht Recht habe, und so sagt er sich von dem Glauben an Goethes Autorität in Kunstsachen energisch los (II, 172).

Er gesteht seine Enttäuschung über die Einseitigkeit der weimarischen Richtung und über das Fehlen jeglicher Begründung der geäußerten Ansichten (II, 166 ff.). Das Beste sei in der Einleitung zu den Propyläen enthalten gewesen. Alles Folgende habe das darin Versprochene nicht gehalten (II, 172).

Die überaus scharfen Ausdrücke, in denen sich Runge Luft macht, lernt man begreifen, wenn man bedenkt, wie bitter für ihn die Enttäuschung war. In jugendlich feuriger Begeisterung für seine Kunst und in blindem Vertrauen zu dem größten Deutschen seiner Zeit, hatte er sich Goethes Bestrebungen zugewandt und gehofft, an ihm einen sicheren Führer, in seinen Worten geistige Nahrung zu finden. Und in der Tat hatte es anfangs so geschienen, als sollte sein Begehren befriedigt werden. Nun auf einmal diese herbe, bittere Enttäuschung!

Die Ablehnung der Preisarbeit kann der Grund zu seiner plötzlichen Gegnerschaft nicht gewesen sein — das entspräche, wenn es auch naheliegt, daran zu denken, seinem Charakter ganz und gar nicht! — sie gab ihm nur den ersten Anlaß, sich über seine Abkehr von Goethe zu äußern. Diese war schon vorher erfolgt.

Von entscheidender Bedeutung ist hier der Umstand, daß Runge Ende November 1801 Tieck persönlich kennen lernte

(II, 99). Er fühlte sich sofort zu dem vier Jahre älteren Dichter hingezogen, den er schon aus seinen Werken kannte. Auf der anderen Seite nahm Tieck, der am 25. März seinen Freund Novalis verloren hatte, den jungen begeisterungsfähigen und gleichgestimmten Künstler mit offenen Armen auf.

Bald entspinnt sich ein reger Gedankenaustausch, auf den Hardenberg noch nach seinem Tode großen Einfluß ausübt; die beiden neugefundenen Freunde schütten sich ihre Herzen rückhaltlos aus — und so vollendet sich Runges Kunstanschauung insoweit, daß er das Ziel, welches seinem Wesen entspricht, klar vor Augen sieht und seine Stellung zu den Zeitgenossen und ihren Bestrebungen erkennt (II, 100. 109. 116. 124. 182) [13].

So hatte denn, gerade als Goethes Ablehnung bekannt wurde, eine Entwicklung in Runge ihren Abschluß gefunden, deren Anfänge auf die Zeit seines ersten Bekanntwerdens mit den Herzensergießungen, mit Sternbald und mit den Phantasien über die Kunst zurückzuführen sind.

In der Tat finden wir in diesen drei Schriften auch dieselben oben wiedergegebenen Gedanken, mit denen sich Runge gegen Goethe wandte:

«Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? — Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute, wie Griechenland» und «aber ihr . . . wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen, — und fühlt selber nicht.» [14]

Es ist ja bekannt, wie jene drei Bücher aufgenommen wurden. Nur die Stimme eines Mannes, der auch zu Runges Freundeskreis zu rechnen ist, sei hier erwähnt:

Henrich Steffens spricht ihnen große Bedeutung zu im Hinblick auf die durch sie vermittelte Erkenntnis, daß sich der künstlerische Sinn zur Gesinnung steigern müsse [15].

Diese Einheit von Kunst- und Weltanschauung finden wir denn auch bei Runge.

RUNGE ALS SCHÖPFER EINER NEUEN KUNST.

1. Das Verhältnis von Religion und Kunst und die sich daraus ergebende Notwendigkeit einer Neuschöpfung.

Den in den Hinterlassenen Schriften nach des Künstlers Tode veröffentlichten Briefen und anderen Auslassungen fehlt die Absicht, der Oeffentlichkeit eine Kunstanschauung zu offenbaren. Infolgedessen ist diese auch nicht eigentlich dargestellt, sondern sie läßt sich nur aus mehr oder weniger zusammenhängenden Aeußerungen herauslesen, wie das schon die Natur der an verschiedene Persönlichkeiten zu verschiedenen Zeiten geschriebenen Briefe mit sich bringt. Es gilt also, eine andere als die gegebene, eine der Darstellung günstigere Ordnung zu finden.

Wenn sich ein Künstler eine Kunsttheorie bildet, so tut er dies aus seiner praktischen Tätigkeit, aus der Beschäftigung mit dem Kunstwerk heraus. Darum ist es vielleicht richtig, hier mit dem anzufangen, was über das Kunstwerk gesagt wird. —

Runge nennt (I, 13; 9. 3. 02) als «Erfordernisse eines Kunstwerkes»[16] folgende 10 Punkte:

«1. Unsere Ahnung von Gott,
2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen, und aus diesen beiden:
3. die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; und da sucht denn die bildende Kunst zuerst:

4. den Gegenstand; dann
5. die Komposition,
6. die Zeichnung,
7. die Farbengebung,
8. die Haltung,
9. das Kolorit,
10. den Ton.»

Sehen wir uns zunächst einmal äußerlich diese Aufzählung an, so fällt uns die eigenartige, persönliche Prägung auf. Sie besteht darin, daß allgemeine religiöse Werte mit den besonderen Tätigkeitsphasen, die zur Vollendung eines Gemäldes führen, in eine Reihe eingeordnet und dadurch scheinbar selbst zu solchen herabgedrückt werden.

Wir werden aber erkennen, daß es gerade umgekehrt gemeint ist: daß durch die in dem Punkt 3, der ebenso gut die Ueberschrift der ganzen Aufzählung bilden könnte, gekennzeichnete Verbindung von Religion und Kunst die Kunsttätigkeit ins Mystische gesteigert wird.

Der Punkt 3 teilt die ganze Reihenfolge. Der erste Teil will die religiösen Wurzeln der Kunst bloslegen, das «Warum» und «Woher» des wahren Kunstschaffens im Sinne Runges andeuten. Der zweite Teil gibt das «Wie» der Versinnlichung und führt die einzelnen Momente ihrer Wichtigkeit nach an.

Wenn ich mich jetzt dem ersten Teil zuwende, so muß ich seinen Inhalt etwas erweitern, indem ich ihn gemäß anderen Belegstellen auf seelische Zustände überhaupt ausdehne; — der Hauptton liegt aber immer auf der Religion.

Die Wurzeln und der Ursprung der Kunst in der Seele des Künstlers.

Die «Erfordernisse eines Kunstwerkes» zeigen, daß für Runges ganzes Denken und Handeln Religion die unbedingte Voraussetzung ist.

Nach den ersten beiden Punkten erkennt er zwei Richtungslinien in der Religion: auf Gott und auf die Welt.

Unser Verhalten gegenüber Gott nennt er «unsre Ahnung von Gott». — «Ahnen» wird an anderer Stelle (I, 9; 9. 3. 02)

im Gegensatz zu «gewiß sein», wissen gebraucht. Es ist das «glauben» eines phantasievollen Menschen, dem vielleicht der «Glaube» mit dem Verstand in zu enger Verbindung zu stehen scheint[17].

«Ahnen» ist für Runge eine seelische Tätigkeit (I, 9 unt.), eine «Empfindung», — und zwar diejenige, in welcher sich unser Verhalten gegenüber Gott darstellt.

«Dieses tiefste Ahnen unsrer Seele, daß Gott über uns ist, daß wir sehen, wie alles entstanden, gewesen und vergangen ist, wie alles entsteht, gegenwärtig ist und vergeht um uns, und wie alles entstehen wird, sein wird und wieder vergehen wird, wie keine Ruhe und kein Stillstand in uns ist: diese lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen ist und zu ihm kehren wird, die bestehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen, das ist das gewisseste deutlichste Bewußtsein unsrer selbst und unsrer eignen Ewigkeit.»

Also: ich bin, weil ich die Existenz Gottes «ahne».

Von Gott heißt es später einmal (I, 67; März 06): «... der ist die eigentliche Hauptperson, wofür man arbeitet, daß der Schatz in uns größer werde.» Wer ist dieser Gott?

Runges Gott ist der Gott der Christen, und die Bibel ist ihm das Buch der Bücher, welches er genau kennt und überall im Leben bestätigt und als Wegweiser bewährt findet[18]. Seine Moral ist ganz die protestantisch-christliche. Er ist so durchdrungen vom Sein der Dreieinigkeit, daß er ihr Walten im irdischen Getriebe als wesentliches Motiv einflicht in sein Hauptwerk, die «Tageszeiten». — Aber er ist doch nicht Christ im gewöhnlichen Sinne.

Wie er seine Seele als ein Stück vom Geiste Gottes ansieht, so blickt ihm auch aus allen Naturgegenständen eine Seele entgegen, ein Stück Gottheit, eine Seele von der gleichen Herkunft wie seine eigene. Jeder Naturvorgang wird ihm zur Betätigung göttlichen Lebens und die Naturwissenschaften decken ihm mystische Beziehungen auf[19].

So erhält also seine Religion auf ihrer der umgebenden Welt zugekehrten Seite eine mystisch-pantheistische Färbung. Man könnte diese Seite vielleicht die speziell künstlerische Seite von Runges Religion nennen, denn sie ist doch zweifel-

los eine mit der Kraft der Phantasie bewirkte, künstlerische Erweiterung der christlichen Religion. Und hier entspringt diejenige Idee, die, wie wir weiter unten sehen werden, Runges kunstgeschichtliche Bedeutung ausmacht.

Von hier aus verstehen wir auch, warum Runge das Wort «Ahnung» gebraucht. Den Glauben hat man ihm als Kind gelehrt, aber die Ahnung ist ihm selbst gekommen, als er — der phantasiebegabte Mensch — das All zu erfassen versuchte. Dabei sind die in der Jugend empfangenen Lehren so tief eingedrungen, und ihre Vereinigung mit der in seinem Inneren von selbst gewordenen Anschauung ist eine so innige, daß ihm diese gar nicht als eine Aenderung des christlichen Glaubens zum Bewußtsein kommt. Er hält sich fort und fort für einen strenggläubigen Christen und, wo er von Religion spricht, meint er das Christentum.

In welcher Beziehung nun diese Religion zum Kunstschaffen steht, sagt uns ein Wort, nach welchem «ohne den reinsten, ernstlichen Glauben an Gott und an uns selbst und andre . . . . schlechterdings nichts Schönes in der Welt zustande zu bringen ist» (II, 121; 26. 3. 02).

Daß der Glaube an Gott gefordert wird, erklärt sich nach dem Gesagten ohne weiteres. Der «Glaube an uns selbst und andre» bedeutet hier den Glauben an das Göttliche in uns, an die «lebendige Kraft, wodurch Himmel und Erde geschaffen sind, und deren Abbild unsre Seele ist» (I, 4; 01). Dieser Glaube ist nichts anderes als das oben erwähnte «gewisseste deutlichste Bewußtsein unsrer selbst» weiter ausgedehnt. Runge besitzt den Glauben an Gott, infolgedessen ist das Göttliche im Menschen für ihn unbedingt da — er rechnet damit: das Göttliche, diese lebendige Kraft muß sich in uns «regen». Es ist die eigentliche treibende Kraft im Kunstschaffen [2].

Diese Kraft soll eine andere erwecken, sie soll sich «recht in uns regen . . . ., daß wir alles recht erkennen, wieviel Liebe in uns und um uns allenthalben herumliegt und, wenn wir es recht einsehen und glauben, uns aus jeder Blume und jeder Farbe und hinter allen Zäunen und Büschen und hinter den Wolken und bis zu den fernsten Sternen versteckt immer freundlich in die Augen sehen will». (I, 4f.) Daß für Runge

die Liebe nicht nur «in uns», sondern auch «um uns» existiert, stimmt mit seiner Naturbeseelung überein. Während man sonst die Liebe als die Christentugend an sich anzusehen gewöhnt ist[21], ist sie hier gerade der Angelpunkt jener Neigung, welche über das strenge Christentum hinausgeht.

Wie der Geist Gottes sowohl außer uns als auch in uns ist, so gibt es auch Liebe außer uns und in uns. Die Liebe außer uns, «das Schönste, d. i. mütterliche Liebe», tritt mit dem furchtbaren Schicksal (über diesen Gegensatz s. später) «in Kampf und vereinigt» — i n uns — «die wilden Leidenschaften mit der süßesten Liebe und Unschuld». Diese Liebe in uns bindet uns «an das süße Leben», an die von Gott durchdrungene Welt, ans All und dadurch sind wir im Stande zu wirken. (I, 10,11; 9. 3. 02.)

Er war sich, als er die erste Aeußerung tat, noch nicht ganz klar über das Wesen dieser «Liebe», und indem er das Wort wählte, folgte er wohl mehr einer dunklen Ahnung, als einer deutlichen Einsicht. Das ergibt sich aus einem Ausspruche, den er in dem gleichen Jahre tut: «Obgleich mir es (die «wahre Kunst» — s. u.) oft als das Höchste überhaupt erscheint, so ahne ich doch noch etwas Unsterbliches, etwas Bleibenderes und Gewisseres: Dies ist die ewige Liebe in uns: ich habe keinen Namen dafür, ich will sie durch kein Grübeln von der Kunst scheiden, sie soll mich ewig mit ihr verbinden, und sie allein kann den Gedanken des Schönen ewig lebendig in uns erhalten». (II, 95; 27. 10. 01.) Aber nach einiger Zeit kann er seiner Braut erklären, was Liebe ist. «Wir bestehen nun einmal aus dem Gemüt und aus dem Körper: der eigentliche Grund von beiden ist der lebendige Odem in uns, und wenn wir es uns deutlich und offen gestehen wollen, so ist in unserm Gemüt immer eine Sehnsucht, die Wand zu durchbrechen, die beides voneinander trennt. Diese Sehnsucht und dieser Wille in uns sind eben auch nur das Innere und das Aeußere, wir bestehen aus beiden, das ist das Ich und das Du, das kann nicht verbunden werden als durch den Tod: ich meine, daß sie völlig eins sind, wie sie im Paradies gewesen. . . . Wie man sich aber in der Schule zersplittert in tausend wissenswürdige Dinge, so geschieht wieder die Ver-

bindung in uns durch die Liebe: das ist die alte Sehnsucht zur Kindheit, zu uns selbst, zum Paradiese, zu Gott, — diese ist, meine ich, die Sehnsucht, das Ich und Du zu verbinden, daß es einst wieder werde, wie es gewesen ist in Gott . . . . So ist unsre Liebe zueinander die Liebe zu uns selbst, und, je näher wir uns werden kennen lernen, je dünner die Wand zwischen uns sein wird durch die Liebe, je mehr werden wir uns zur völligen Vereinigung sehnen, d. i. zum Tode. — . . . So wie Christus das Wort ist, und die Liebe, die von Gott ausgegangen, so ist durch ihn das Gesetz verbunden mit dem Gemüte. — Dieses Bild sollen wir im Kleinen aneinander üben, um die große Liebe Gottes zu der Welt als im Bilde uns darzustellen: das ist, daß wir durch die Liebe uns beide [Runge und seine Braut] rein und näher einander verbinden, so daß aus der Liebe das Gesetz, d. i. die Moral und die Sittlichkeit und Schicklichkeit entspringt: so ist dann durch die Liebe das Gemüt oder die Seele mit der Regel oder dem Körper verbunden . . .» (II, 208 ff.; April 03.)

Die Liebe ist also die Sehnsucht, die Zweiheit zur Einheit zu verschmelzen, eins zu werden mit Gott, die Sehnsucht nach der Vereinigung der Welt mit Gott[22].

In Runges Religion bedeutet die Liebe den Punkt, in welchem seine panpsychistische Neigung in seinen Christenglauben eingreift.

Diese allumfassende Liebe ist eine notwendige Voraussetzung in der Seele des Künstlers: «. . . so bin ich doch völlig überzeugt, daß keine wahre Kunst je durch einen Menschen erreicht werden kann, der nicht die innigste Liebe in seiner Seele behalten hat. Denn wo die Kunst nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken, gleichviel ob in dem einzelnen Menschen oder bei einer ganzen Generation.» (II, 122; 26. 3. 02.)

Nach alledem verstehen wir es ohne weiteres, wenn Runge die künstlerische Begabung, die — nebenbei bemerkt — natürlich immer stillschweigend vorausgesetzt ist, ein «liebendes» Talent» nennt (I, 74 — vermutl. 06, oder wenn er sagt, daß der Künstler «aus seinem geistigen liebenden Drange produziert».

Wie schon aus der Erklärung der Liebe gegenüber seiner Braut hervorgeht, gehört selbstverständlich auch die Liebe zwischen Mann und Weib hierher. Hat doch seine erste Liebe die in ihm schlummernde allumfassende Liebe erst geweckt. (II, 14. Vgl. Anm. Nr. 20.) Diese schließt jene in sich. «Die Menschen . . . . haben meist keinen Begriff davon, was es heißt, ein Mädchen von ganzer Seele lieben. Ich bin jung, und wenn man frei ist, wenn man diese schönere Liebe nicht kennt, was soll mich schützen? Laß ich in meinem Leben Fehltritte hierin begangen, verhehle ich euch nicht . . . . Ihr werdet mich gewiß nicht abhalten, eine Liebe zu suchen, die mir teurer wäre wie alles, wodurch ich verführt werden könnte, und mich dadurch vor jeder Versuchung bewahrte. Ich weiß es, daß ein Künstler ohne die Liebe nichts ist, daß er ohne sie nichts leisten kann; auf welchem Wege nun soll ich die Liebe suchen, wenn nicht auf diesem hier, wo sie mir so rein und ohne unübersehliche Schwierigkeiten entgegen kommt?» (II, 92; 6. 10. 01.)

Einen Monat später schreibt Runge an einen Freund: «Ich habe viele neue Entdeckungen in mir gemacht, ich habe mir eine schöne Fackel für meinen künftigen Weg angezündet, ich bin in der Kunst jetzt ganz frei, — ich habe die Hoffnung in mir, die reinste Poesie kennen zu lernen, deutlich und bestimmt, wie ich einem guten Freunde die Seele in den Augen lese . . . . — ich bin verliebt, und habe bis dahin noch die schönsten Hoffnungen — —.» (II, 96; 7. 11. 01, vgl. auch II, 124, weiter unten zitiert.)

In dem schon zitierten Briefe vom 9. März 1802 (I, 11) wird unter den Faktoren, die für die Entstehung des Gedankens zu einem Kunstwerke in Betracht kommen, auch genannt «die Liebe, die uns hält und trägt durch das Leben, dieses süße Wesen neben uns, das in uns lebt und in dessen Liebe unsre Seele erglüht». Ohne Zweifel ist auch hier die Geschlechtsliebe gemeint.

Wie aus den angeführten Stellen zu erkennen ist, muß man bei Runge auch diese spezielle Art der Liebe in ihrer größten Reinheit auffassen. « . . . . hätte ich die Unschuld meines Gemüts verscherzt, so hätte ich keine Hoffnung, je ein

Künstler zu werden», heißt es in einem oben erwähnten Briefe (II, 92) über die Liebe zum Weibe. Schon im Jahre 1799 hatte er seinem Vater geschrieben: «Gewiß, lieber Vater, ist der Weg zu der eigentlichen Kunst kein anderer als die Tugend selbst, denn nur durch ein reines Gemüt kann die Reinheit der Kunst gefühlt und ausgeübt werden . . . . » (II, 23).

Diese Forderung, die er ein andermal (I, 7; Febr. 02) formuliert: «Kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen: . . . . Kinder müssen wir werden» zeigt wieder mehr die christliche Seite seiner Religion.

So soll die Künstlerseele im Sinne Runges aussehen. Und wenn er (I, 16) sagt, die Elemente der Kunst seien die Elemente selbst und diese wieder lägen in unserm Innersten, so sind eben unter den «Elementen selbst» die im Individuum wirksamen Elemente der Religion zu verstehen.

Dazu kommen noch als Quellen religiöser Stimmungen die Erlebnisse, welche die Seele berühren. « . . . . die Qualen, die mein jetziger Zustand in mir erregt», — [er muß sich durch «Charlatanerien» den Weg zur Geliebten bahnen und dabei seine Liebe verbergen] — «sowohl, wie die Freuden müssen sich zu Bildern gestalten . . . . » (II, 103; 18. 12. 01). Ein paar Monate später rät er dem Freunde, es auch so zu halten: «Du mußt Dir nur angewöhnen, das größte Glück, so wie das größte Unglück, so anzusehen, als wenn sie bloß passieren, um sich von Dir auf eine oder die andere Weise andern vor die Augen bringen zu lassen: das ist der wahre Künstlersinn, und dann gibt es im Grunde gar kein Unglück mehr, alles ist bloß relativ. —» (II, 134; 19. 5. 02).

Gerade in einer Zeit, wo Liebesqualen ihn am ärgsten bedrängen, merkt Runge, wie er in der Kunst immer weiter fortschreite, — wie das Werk, an dem er arbeitet, der Vollendung immer näher komme. «Es kann und wird es kein Mensch fühlen, daß aus diesem Elende das entspringt, was ich hervorbringe; denn das soll lieblich erscheinen, und auch das größte Kunstwerk, in welchem Schrecken und Entsetzen hausen, ist beruhigend, weil es konsequent ist, aber diese konsequenteste Geburt ist aus den inkonsequentesten gräßlichen Schmerzen

entsprungen und wenn es da ist, so denkt niemand an die Angst . . . . » (II, 139; 21. 7. 02).

Reifer geworden formuliert der Künstler diese Ansicht in tieferem, allgemeinerem Zusammenhang wie folgt: «Das Studium der Alten und das Entwickeln aller Stufen der Kunst daraus ist zwar sehr gut: es kann aber dem Künstler nichts helfen, wenn er nicht dahin kommt oder gebracht wird, den gegenwärtigen Moment des Daseins mit allen Schmerzen und Freuden zu fassen und zu betrachten; wenn nicht alles, was ihm begegnet, persönliche Berührung mit der weitesten Ferne und dem innersten Kern seines Daseins, mit der ältesten Vergangenheit und der herrlichsten Zukunft wird, die ihn nicht zerstört, sondern stets vollkommen formiert. — dieses ist, meine ich, nur der allgemeine Zustand eines echten Künstlersinnes . . . . » (I, 160; vor 1. 2. 10).

Man kann sich das Verhältnis der verschiedenartigen inneren Erlebnisse (denn es handelt sich auch bei äußeren Erlebnissen immer um ihre seelische Wirkung) zur Künstlerseele am besten durch einen Vergleich vorstellen. Der Boden, aus dem die Kunst, «die Blume menschlicher Empfindung»[2], emporwachsen soll, ist die Seele und durch ihre Erlebnisse, die sie erregen und aufwühlen, wird sie bereitet, wie die Erde bereitet wird durch Pflugschar und Egge, um das Samenkorn in ihren Schoß aufzunehmen. Auch des Künstlers Seele will befruchtet sein.

«Ich warte mit der größten Sehnsucht auf eine Inspiration, wovon ich mitunter wohl schon eine Ahnung habe; will man aber etwas machen, so hilft das Ahnen nichts, man muß ordentlich zum Schauen kommen. Das macht mich jetzt still: ich bin etwas tot, weil ich das Lebendige erwarte . . . : » (II, 244; 19. 10. 03).

Das ist die einzige Stelle, an der bei Runge das Wort Inspiration gebraucht wird. Gerade in der Zeit, wo er seine Kunstanschauung in der Hauptsache formuliert hat — in den Jahren 1801 und 1802 —, finden wir das Wort nicht. Ueber die Sache aber können wir Aufschluß erhalten:

«Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum ver-

nehme?» (I, 6; Febr. 02. Dazu auch I, 11; 9. 3. 02) d. h. wenn die in mir lebende Ahnung meiner Seelenverwandtschaft mit dem All mir zur Gewißheit wird, wenn ich im Ganzen aufgehe, mich als einen Teil der göttlichen Welt empfinde. Das ist eine Art Verzückung: was man in diesem Zustande erfährt, ist Eingebung, beides zusammen möchte ich hier Inspiration nennen[24]. Die Verzückung macht die Inspiration zu einem wenn auch nur ganz kurze Zeit dauernden Zustande; man darf sich da nicht an das Wort «Moment» stoßen. Dieses kann auf den Kern der Inspiration, die Eingebung angewandt werden wie auch auf den plötzlichen Eintritt der Inspiration.

Bei Künstlern, die weniger von Religion durchdrungen sind als Runge, darf man vielleicht nicht immer von Verzückung sprechen, bei solchen kann die Inspiration nur Eingebung sein. Freilich sind solche Künstler in Runges Augen keine «wahren» Künstler. Daß die Inspiration bei ihm so eng mit der Religion zusammenhängt, kann nach dem Gange unsrer Betrachtung nicht wundernehmen. So wie er sich die Inspiration denkt, steht sie in engster Beziehung zu jenem Glauben an das Göttliche im Menschen und in der Natur, wie zu jener allumfassenden Liebe[25].

Greife ich nun zurück auf die Erlebnisse, von denen wir sahen, daß sie nach Runges Ansicht die Künstlerseele zur Befruchtung vorbereiten, so kann ich jetzt eine Stelle anführen, die dasselbe noch deutlicher ausspricht: «Wir mögen in einer Stimmung sein, traurig oder freudig: sobald sie uns erst zu diesem deutlichen Gefühl unsers Zusammenhanges mit dem All führt, so ist es im Grunde nur Eins, die höchste Traurigkeit, die höchste Freude, der höchste Grimm, es ist alles nur ein Gefühl, bloß daß dahin verschiedene Wege führen; und eben daher grenzen die entgegengesetztesten Punkte wieder so nahe aneinander» (II, 124; 7. 4. 02). Wir sehen also, die Qualität der Stimmung — (Stimmung ist hier derjenige seelische Zustand, den ein inneres Erlebnis auslöst) — ist gleichgültig. Von der Stärke der Stimmung ist hier nicht die Rede, mit dem «höchsten» ist etwas anderes gemeint: die Reinheit — nicht im Sinne der Freiheit von Stimmungen anderer Qualität, sondern im religiösen Sinn. Je höher eine Stimmung steigt, desto

mehr scheidet sie aus dem Kreise der eng ans Irdische geknüpften Stimmungsweisen aus. Damit geht Hand in Hand die zunehmende Entfernung von dem Anlaß, der sie hervorgerufen hat. Die Stimmung wird religiös, sie verliert ihre Erdenschwere. So erklärt es sich, daß in ihrem «höchsten» Punkte alle Stimmungen in Eins zusammenlaufen — in das deutliche, Gefühl unseres Zusammenhanges mit dem All. Wenn also die Stimmung ihre Qualität (Freude, Schmerz etc.) vollkommen aufgegeben hat, tritt die Inspiration ein, tritt das Ereignis an Stelle der Vorbereitung. So muß man, glaube ich, Runges Worte auffassen. Aber wie könnten dann stimmungsvolle Kunstwerke entstehen? Wenn auch schließlich nur noch jenes Gefühl des Zusammenhangs da ist, so wird es diesem doch wohl anzusehen sein, ob es aus Schmerz oder aus Freude geboren wurde; das Drückende und Hemmende alles Irdischen wird freilich fehlen. —

Die Inspiration läßt sich kaum von dem folgenden Gliede in der Entwicklung des Kunstwerkes trennen. Ehe wir diese aber weiter verfolgen, müssen wir erst noch einige begriffliche Fragen beantworten.

Wesen und Aufgabe der Kunst.

Wir sahen also, die Kunst soll emporwachsen aus der Seele des Künstlers. Die Seele wird durch die verschiedenartigsten Erlebnisse in entsprechende Stimmungen versetzt. Steigern sich diese ins Religiöse, so k a n n die Inspiration eintreten, welche das Kunstwerk gebiert.

Wendet man sich nun der Frage zu, was Runge unter Kunst versteht, so darf man erklärlicherweise keine scharfe Begriffsbestimmung erwarten. Man muß sich vielmehr mit einer häufig unklaren und schwankenden Ausdrucksweise abzufinden suchen, und sich darauf gefaßt machen, daß manchmal ein Wort verschiedene Dinge bezeichnet und andererseits ein und dieselbe Sache unter verschiedenen Namen auftritt. Trotz alledem ist es interessant genug zu erfahren, woran Runge denkt, wenn er von Kunst spricht. Teilweise konnte man das ja schon aus dem früher Gesagten herauslesen.

Ich bringe zunächst in chronologischer Reihenfolge die Aeußerungen, die hier von Bedeutung sind.

1. «Man sollte für diese Kunst, die ich meine, und die doch wohl die eigentliche ist, fürs erste nicht so sehr darauf sehen, w i e einer etwas sagte, sondern daß er auch wirklich etwas sagte und zu sagen hätte . . . . » (I, 5. — 1801.)

2. « . . . . inzwischen aber würde ich an deiner Stelle aus aller Macht bis zur höchsten K e n n t n i s der Kunst streben, d. h. in jedem Dinge den Zusammenhang des menschlichen Lebens studieren; jedes würde Dich wieder in Dich selbst zurückführen, und eben daß Du ganz alles auf Dich selbst beziehen kannst, würde Dich dem Begriff eines vollkommenen Kunstwerks näher bringen.» (II, 81; Sept. 01.)

3. «Sollte ich das Höchste der Ausführung nicht erreichen, gut; das will ich missen, aber das Schönste, das Höchste will ich erreichen, darum werde ich kämpfen solange ich lebe, und dieses würde ich auch erstreben, wenn sich mir auch alles widersetzte.» (II, 91; 6. 10. 01.)

4. «Die ewige Liebe in uns . . . . sie allein kann den Gedanken des Schönen ewig lebendig in uns erhalten. —» (II, 95; 27. 10. 01.)

5. «So ist denn die Kunst das schönste Bestreben, wenn sie von dem ausgeht, was allen angehört und eins ist mit dem.» (I, 13; 9. 3. 02.)

6. «Ich sehe immer deutlicher ein, daß ohne den reinsten und ernstlichen Glauben an Gott und an uns selbst und andre, und ohne die klarste und bestimmteste Einsicht dessen, was man will, schlechterdings nichts Schönes in der Welt zustande zu bringen ist.» (II, 121; 26. 3. 02.)

7. «Das höchst vollendete Kunstwerk ist immer, es möge sonst sein was es will, das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht. Das ist: In jedem vollendeten Kunstwerke fühlen wir durchaus unsern innigsten Zusammenhang mit dem Universum.» (II, 124; 7. 4. 02.)

8. «Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden.» (II, 148; 3. 9. 02.)

9. «Nun könnte einer fragen: Wozu soll alle diese Kunst und Spielerei? Das Höchste ist es doch nicht, es ist nur durch das Höchste in uns hervorgebracht, und man könnte leicht am Ende dahin kommen, daß einen so etwas zum Götzendienst brächte. — Recht gut, aber das erste Höchste) können wir nicht festhalten als nur durch das zweite, und wenn uns etwas auf das erste zurückführen kann, so wird es doch nur dies zweite können . . .» (I, 17; 7. 11. 02.)

10. « . . . . das ist nämlich das edelste und höchste, was je der Mensch gewesen ist: das Gleichnis Gottes. D a s in uns zu suchen und zu bilden, das ist das, was wir das Ideal dieser Kunst nennen müssen, diese Blüte der Menschheit, dies Land, das wir das Paradies nennen, das inwendig in uns liegt, und das wir finden und worüber wir uns einzig freuen sollten, wenn wir darauf stoßen.» (I, 22; 27. 11. 02.)

11. «Und «Du sollst Dir kein Bild von Gott machen», das ist nur die große Schönheit, die wir alle ahnen, — (I, 25) . . . So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte . . .» (I, 27; 1. 12. 02.)

12. «. . . die Kunst . . . ist mir nur insoferne etwas wert, wenn sie mir einen deutlichen Begriff unseres großen Zusammenhanges mit Gott gibt und über unser ganzes Leben, und da muß man zwar vieles von anderen lernen, aber die rechte und eigentliche Einsicht, die kann uns nicht gelehrt werden, die kommt uns von selbst durch den treuen Glauben an einen bessern Lehrmeister.» (II, 174 f.; 1802.)

13. «— Es ist mit der Kunst, wie mit einem Sprüchwort beschaffen, oder wie mit einer Sentenz, die auf niedrigere oder höhere Weise können verstanden werden, und der müßte ein elender Mensch sein, der sie nicht auf die höchste für ihn begreifliche Weise auslegen wollte. In jedem Menschen liegt eine Weise, auf welcher er nur zu seiner höchsten Ahnung von Gott kommen kann, und es ist für ihn der rechte Weg, wenn er Gott auf die ihm angeborene Weise zu begreifen und sich darüber verständlich zu machen sucht.» (II, 177 — 1802.)

14. «Der Grund alles dessen, das ich tue, ist: «Du sollst Gott deinen Herrn lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele,

von ganzem Gemüte, und aus allen deinen Kräften, und deinen Nächsten als dich selbst;» — und: «Wir sollen Gott über alle Dinge fürchten, lieben und vertrauen.» Und darum ist mir jede Kunst nicht gut genug, die nicht auf diesen Grund gebaut ist. Wozu kann alles helfen, worauf die ganze Zeit des Lebens verwandt werden muß, und was am Ende doch zurückbleiben muß? Gar anders ist es aber mit dem beschaffen, der das auszudrücken sucht durch Bild, Ton oder Wort, was seine innigste und lebendigste Ueberzeugung von Gottes Liebe ist: — der den rechten Weg in sich einmal gefunden hat, wo er weiter graben kann, und der dann auch das Zeug in sich hat, andern auf irgend eine Weise diese Seligkeit, die er ahnet, und das Leben, das grundlos im Menschen liegt, deutlich vor Augen zu stellen. Dessen erster und ernster Beruf ist, das auch zu tun, es mag nun daraus für ihn entstehen, was da will.» (II, 177/178. 1802.)

15. «Die Kunst ist eine Sache, die auf keine Weise recht verstanden werden kann, als wenn man selbst die größten Männer nur als einzelne Blumen, die seit der Schöpfung gewachsen sind, ansieht. Wie kann auch ein Mensch sich einbilden, die Natur und Gott so zu empfinden und so wiederzugeben, eben so wie der andere? Ohne denselben Grund des Gefühls zu haben, ist kein Kunstwerk, ist keine Musik zu verstehen: wer nur auf Hörensagen fortbaut, der baut auf einem Grund, den er nicht kennt.» (II, 179. 1802.)

16. «Sonst Lieber, was Du sagst, «daß ich leicht ein theoretischer Künstler werden könnte» usw. das täte nichts. «Freien ist gut, Nichtfreien ist besser» . . . und so gibt es auch in der Kunst so etwas, das besser ist als Kunstwerke machen.» (II, 214; 11. 5. 03.)

17. «Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen. — Lieber D., ich für mein Teil hätte die Kunst nicht nötig, wenn ich außer der Welt und als ein Einsiedler leben könnte. Die Kunst, wie sie nun ist und gewesen ist, ist ein verkehrtes und gelehrtes Ding, sehen wir sie so an, wie sie nun angesehen wird; wenn aber nur die Menschen wie Kinder die Welt ansähen, so wäre die Kunst eine artige Sprache. Darum spreche sie, wer sie so ver-

steht, ob die Menschen nicht etwa tanzen werden, wann gepfiffen wird.» (II, 223; 10. 7. 03.)

18. «. . . . so auch sollte nach meiner Ueberzeugung alles Wissen und alle Kunst des Menschen nie etwas anderes sein, als das Lob des allerhöchsten Gottes auszusprechen.» (II, 234; 16. 8. 03.)

19. «. . . . ist es denn wohl eigentlich der Kunstgenuß, den ich will, oder ist es die Kunst, wo ich hinaus will? Die Kunst, Lieber, ist nach meiner Meinung da, und ist zu Ende. Nun aber, wir haben sie von Gott empfangen, und sollen mit ihr nun etwas beginnen; die Kunst ist ja nur ein Instrument, wie kann denn ein Instrument der Zweck sein? Diese Kunst, die vollendet ist, ist doch wohl nur der Bote von etwas besserem gewesen? . . . Gibt es denn nicht etwas, wogegen die Kunst wie Dr — geachtet werden kann? Lieber, ich weiß es ja wohl, wie schön die Kunst ist und wie herrlich sie den Menschen beschäftigt: und doch will ich kein Künstler in dieser Ansicht sein . . . . Wodurch soll aber die Kunst wachsen, als dadurch, daß es dem Menschengeschlechte notwendig ist, sich ihrer zu bedienen, weil das, was durch sie gesagt wird, auf keine andere Weise gesagt werden kann?» (II, 236f.; 30. 8. 03.)

20. «. . . . wozu der Menschheit denn dieses Ganze [sein Kunstschaffen] nütze? Die Frage zu beantworten, wird eigentlich jede Arbeit gemacht . . . .» (I, 62f.; 7. 1. 06.)

21. «. . . Gott . . . ist die eigentliche Hauptperson, wofür man arbeitet, daß der Schatz in uns größer werde.» (I, 67; März 06.)

22. «Die Kunst ist eine so reine himmlische Region, zu der sich wenige ganz erhoben haben, und die nur im Glauben daran dafür erkannt und völlig begriffen werden kann; daher auch keiner, der bloß eine Ahnung davon hat, was sie ist, sich unterstehen wird, einen Künstler sich zu nennen; es können allein eitle oder dumme Menschen sich so etwas anmaßen. Hingegen ein Maler sein, und zwar ein trefflicher und würdiger, das können viele und viele sind es, ohne von der Kunst etwas bestimmtes zu wissen, noch wissen zu wollen. Ein Maler kann als Mensch schlecht und niederträchtig sein,

und doch tüchtig und fähig; allein der in der reinen Region der Kunst lebet, der siehet das geheime Leben, und ihn hat der Odem Gottes angehaucht, daß keine Gemeinheit an ihm haften kann.» (I, 103; 07 oder 08.)

Aus einigen der angezogenen Stellen erkennt man, daß Runge unter «Kunst» im höchsten Sinne weder die künstlerische Tätigkeit, noch das Vermögen, den rohen und toten Stoff zum Träger des künstlerischen Phantasieproduktes zu machen [26], noch das Produkt des künstlerischen Schaffens versteht.

«Zur höchsten Kenntnis der Kunst streben — d. h. in jedem Dinge den Zusammenhang des menschlichen Lebens studieren» — (Nr. 2). Der Zusammenhang des Menschen mit Gott und der Welt wird hier gleichgesetzt mit der Kunst — im höchsten Sinne verstanden (Nr. 10, dazu auch 13). Die «Kunst» verliert hiernach ganz und gar den Charakter eines Könnens oder der Folge eines Könnens. Sie geht über das Reich des Aesthetischen hinaus. Sie ist eine «reine himmlische Region, zu der sich wenige ganz erhoben haben» (Nr. 22). Sie läßt sich nicht von der Religion trennen.

Man kann diese Deutung des Wortes «Kunst» nicht billigen; sie ist zweifellos falsch; aber man kann sie entschuldigen mit der persönlichen Neigung alles ins Mystische, Ueberirdische zu steigern. — Man kann auch wohl annehmen, daß das Wort in diesem Sinne nur in Zeiten besonders starker religiöser Erregung verwendet wird.

Runge kennt denn auch eine mehr dem allgemeinen Sprachgebrauche entsprechende Deutung der «Kunst», die teils neben der ersten herläuft, teils ganz allein gebraucht wird.

Er unterscheidet zwischen Kunst und Kunst, indem er sie einmal in dem oben gegebenen Sinne, ein andermal als eine diesem Sinn durch Kunstwerke Ausdruck verleihende Tätigkeit versteht (so in Nr. 3 und 16). An anderem Orte wird diese Unterscheidung direkt ausgesprochen mit den Worten (II, 170; 27. 11. 02)[27]: «. . . . die Kunst, aber nicht die Kunst, die ausgedrückt wird, sondern das, worüber sich alle einig sein können, und auf welches jeder auf seine Weise hindeuten soll.»

Unter der «Kunst, die ausgedrückt wird» ist das künstlerische Schaffen zu verstehen.

Hieran wird es deutlich, worin der Fehler jener ersten Auffassung liegt. Diese nennt Kunst dasjenige, was den Inhalt aller Kunst, den Gehalt aller Kunstwerke nach Runge ausmachen soll. Es liegt eine Verwechselung des Inhalts vor, mit dem Vermögen und der Tätigkeit, die zu seiner Fassung, Verkörperung nötig sind.

Wie schon gesagt, wird dieser Fehler nicht immer gemacht. Vielmehr wird oft das, was Inhalt ist, auch als Inhalt angegeben, und die Kunst, in dieser Hinsicht wenigstens, reinlich von der Religion geschieden. Freilich kommt es auch bei der Kunst in der richtigeren Auffassung mehr auf den Gehalt eines Kunstwerkes, als auf die Form an. (Nr. 1.) Die Religion aber ist nach Runge der Inhalt der wahren Kunst oder, was in seinem Sinne dasselbe bedeutet, ihr fester Grund. (Nr. 5, 6, 7, 12.)

Gemäß dieser Ansicht und der von anderen übernommenen Anschauung, daß die Kunst das Schöne darzustellen habe, bekommt bei Runge das «Schöne» einen anderen als den gebräuchlichen, einen religiösen Sinn: «Das Schönste, das Höchste will ich erreichen» (Nr. 3). Die höchste «Schönheit», die wir nicht nachbilden können, ist in Gott (Nr. 11).

Wenn wir nun an den Ursprung der Kunst nach Runge, an die «Inspiration» zurückdenken, so stellt sich uns die Sache folgendermaßen dar:

Der Inhalt der Religion ist die Ahnung unseres Zusammenhanges mit Gott und der Welt, welche wir mit Liebe umfassen. Die «Ahnung» kann uns — im Zustande der Verzückung — zur festen Gewißheit werden. Solche Verzückungen können zweifellos allen Menschen, bei denen die Voraussetzung der Religion im Sinne Runges eintrifft, zuteil werden (deswegen möchte ich die Inspiration nicht bloß mit «Verzückung» wiedergeben). Beim Künstler ist aber die Verzückung mit einer Eingebung verbunden[28]: ihm steigert sich die Ahnung zum direkten Wahrnehmen, zum Schauen des Zusammenhanges. Vermöge des dem Künstler innewohnenden Dranges, das, was er auf diese oder ähnliche Weise schaut, in einem Kunstwerke zu

verkörpern, wird jener große Zusammenhang — in der Form, wie er geschaut worden ist — zum Inhalt oder Gehalt des Kunstwerkes, wird die Religion zum Inhalt der Kunst.

Demnach steht hier die Kunst als das Reich des Schönen (und — im Sinne Runges nebenbei bemerkt — ebenso die Wissenschaft als das Reich des Wahren) der Religion und der mit ihr verwachsenen Moral[29] als dem Reiche des Guten nicht unabhängig gegenüber. Vielmehr hat die Kunst der Religion zu dienen. Das Schöne ist das Gute, das Hohe, insofern dieses in der Kunst zum Ausdruck kommt.

Die Kunst ist nicht Selbstzweck, sie ordnet ihre Zwecke der Religion unter (Nr. 6, 8, 9, 18, 21). Der künstlerische Schaffensdrang wird zu dem Triebe, die Religion zu verkünden. Die Kunst wird zur Sprache, die den Mitmenschen das innerste Gefühl des Künstlers deutlich machen soll (I, 3), damit er sich mit jenen über die tiefen Wunder in seinem Gemüt recht freuen könne (I, 4). Und weil das auf keine andere Weise geschehen kann, ist die Kunst als Sprache notwendig. (Nr. 19.)

Aber nicht nur derer, die diese Sprache sprechen können, sind wenige Auserwählte, auch die Zahl derer, die sie wirklich verstehen können, ist beschränkt. Verstehen kann sie nur einer, der das, was die Sprache sagen soll, auch selbst in sich hat — nur einer, in dem sie gleichgestimmte Saiten zum Mitschwingen bringt (Nr. 15 und I, 4).

In dieser Erkenntnis nennt Runge die Kunst eine Familiensprache, die nur von den Familiengliedern verstanden wird (I, 5). Und wie die Angehörigen einer Familie in Liebe miteinander verbunden sind, so kann man nur durch Liebe zur Seele des Menschen sprechen, nur durch Liebe die Kunst verstehen. (Nr. 4.)

Darin, daß die Kunst der Religion zu dienen hat, liegt gleichzeitig für jeden Kunstbegabten die Verpflichtung[30], die Kunst auszuüben, durch die Kunst den Mitmenschen die Religion zu verkünden. (Nr. 14.)

So erhält Runges Auffassung der Kunst eine soziale Färbung: Die Kunst ist nur um der Mitmenschen willen da, ihre Ausübung hat nur im Hinblick auf sie Sinn und Zweck. (Nr. 17, 20.)

Aber diese Gemeinde, der die Kunst gilt, soll nicht eigentlich Kunstgenuß daran haben, wie es wäre, wenn die Kunst Selbstzweck wäre. Der ästhetische Wert ist zufolge der Unterordnung der Kunst unter die Religion Nebensache. (Nr. 19.)

Des weiteren ergibt sich aus dem engen Verhältnis zwischen Religion und Kunst, aus der Herleitung der Kunst aus der «Seele» und der Ableitung dieser von Gott für Runge, daß die wahre Kunst und ihre Werke e w i g seien: «. . . was Du in Deiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig, — was Du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich». (I, 9: 9. 3. 02.)

«Die E w i g k e i t eines K u n s t w e r k s ist doch nur der Zusammenhang mit der Seele des Künstlers, und durch den ist es ein Bild des ewigen Ursprungs seiner Seele.» (I, 14; do.)

«So, wie ein Kunstwerk, das nicht in unsrer eignen ewigen Existenz gegründet ist, nicht b e s t e h e t, so ist es gewiß auch mit dem Menschen, der nicht in Gott gegründet ist.» (I, 15; do.)

«. . . Die U n v e r g ä n g l i c h k e i t eines K u n s t w e r k e s ist es nur in dem Innern der Seele des Künstlers selbst; er hat dieses konsequent für sich Bestehende von sich abgesondert, und es hat so eine doppelte Existenz in seiner Ewigkeit.» (II, 125; 7. 4. 02.)

«Davon soll mich kein Mensch abbringen, daß die Kunst nicht etwas B e s t e h e n d e s sei außer dieser Welt.» (II. 167; 21. 11. 02.)

Das religiöse Kunstwerk steht über der Zeit, es ist unabhängig von ihr. In diesem — negativen — Sinne ist es ewig[31].

So edel die hier wiedergegebenen Anschauungen sind, so haben sie doch zweifellos den Fehler, daß sie das Eigentümliche des Aesthetischen gegenüber dem Religiösen (und Ethischen) verkennen und daß sie in dieser Verkennung der Kunst zu wenig Spielraum lassen.

D a s Z u s a m m e n w i r k e n v o n «E m p f i n d u n g» u n d «V e r s t a n d».

Wenn das, was ich oben mit Inspiration bezeichnet habe, als die unmittelbare Ursache des Kunstwerkes angesehen wird, so ist damit der erste Anstoß zur Entstehung gemeint. Daß

nun auch wirklich ein Kunstwerk werde, ist damit noch nicht gesagt. Um dies zu erreichen, müssen erst noch andere Kräfte wirksam werden.

Runge sagt, es stünden sich überall ein unerbittlich Strenges, fürchterlich Ewiges und eine süße, ewige, grenzenlose Liebe beim Anfange jedes von Gott kommenden Dinges im bittersten Kampfe gegenüber. Je schärfer dieser Gegensatz sei, desto weiter sei das Ding von seiner Vollendung entfernt, und je mehr sie sich vereinigen, desto mehr nähere sich ein Ding seiner Vollendung. (I, 10; 9. 3. 02.)

Wir werden später sehen, woher diese Gedanken stammen. Was eigentlich gemeint ist, geht aus einer Anmerkung von Runge selbst hervor, in der erklärt wird, diese beiden Kräfte seien in der Kunst die Empfindung und der Verstand.

Mit der Empfindung wird hier (und somit auch in der ganzen Untersuchung) das Verhalten der Seele, das wir ja kennen gelernt haben, die religiöse Stimmung bezeichnet: «die lebendige Sehnsucht und die Andacht.» (I, 104: 07 oder 08, s. weiter unten.)

Was hier in Betracht kommt, ist der «Verstand», «unerbittlich streng» insofern als er in seiner Tätigkeit, dem Denken, den Gesetzen der Logik unterworfen ist. —

«Diese Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns .... treibt und preßt uns in der Brust, uns mitzuteilen, wir halten die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest und so entstehen bestimmte Gedanken in uns.» (I, 11: 9. 3. 02.)

«Ist es nicht natürlich, wenn sich einer unbestimmten Phantasien hingibt, die gerade alles, was in der Welt existiert, in und außer dem Menschen berühren, daß diese ihn so fortreißen, daß er nicht ans Ende kommt bis ans Ende der Welt? und das ist sehr lange hin. Aber ein Kunstwerk soll ja aus diesem Unendlichen etwas für sich Herausgenommenes und Gerundetes sein .... Es ist sehr notwendig, wenn man komponiert, es sei nun was es wolle, daß einem die innerste Empfindung mit der äußern Gestalt zugleich vor die Seele trete; ist es der Fall mit der zeugenden Kraft der Empfindung, so ist es auch so mit der schaffenden

des Denkens und der Ueberlegung; sie muß zugleich die Tiefe und Breite verstehen und begrenzen: es ist das das erste Werk, wenn wir die Tiefe ergründet, daß wir dieselbe Breite dazu finden und davon muß hernach nicht wieder abgewichen werden.» (I, 34f.; 13. 2. 03.)

«Der lebendige Zusammenhang eines reinen Kunstwerkes wird unwillkürlich aus der überströmenden Fülle der Empfindung geboren; dadurch aber, daß die Reflexion den Zusammenhang der äußeren Gestaltung mit der tiefen, innersten Bewegung ergründet, erhält er seine Vollendung.» (I, 71; 1806?)

Die Aufgabe des Verstandes stellt sich also in unserem Falle als eine abgrenzende, gestaltsuchende, formgebende dar, denn so ist wohl auch die «schaffende Kraft des Denkens und der Ueberlegung» zu verstehen, die Runge der «zeugenden Kraft der Empfindung» gegenüberstellt. Durch den Verstand vollzieht sich die Umwandlung der Empfindung in bestimmte Gedanken.

Was die Seele in uns hervorbringt, ist an sich formlos. Erst wenn es Form erhalten hat, wird es anderen mitteilbar. Also ist die Notwendigkeit der Mitwirkung des Verstandes beim Kunstschaffen in der sprachähnlichen und sozialen Aufgabe der Kunst begründet. Ohne die Tätigkeit des Verstandes kann das, was wir Kunstwerk nennen — kann die Kunst, soweit sie die Gesamtheit der Kunstwerke bedeutet, überhaupt nicht zustande kommen (zu den vorherg. Stell. I, 36f.). Die Arbeit des Verstandes gliedert sich in mehrere Tätigkeitsphasen, — davon später.

Runge bezeichnet das Verhältnis der Verstandestätigkeit zur Empfindung als einen Kampf, dessen Ziel ist, die lebendige Sehnsucht und die Andacht mit dem deutlichen Begriff zu verbinden (I, 104). Verstand und Empfindung, «diese beiden Grundstoffe sollen sich, jeder rein für sich, miteinander vereinigen bis zur höchsten Vollendung eines Kunstwerkes, oder bis zur höchsten Vollendung der Kunst. Vermischen sie sich aber statt sich zu vereinigen, so stürzt der ganze Bau vor der höchsten Vollendung der Kunst in sich zusammen» (I, 10)

Das kann nur so gemeint sein, daß bei der Vereinigung jede der beiden Kräfte alle ihr zukommenden Aufgaben zum Zustandekommen des Kunstwerkes erfüllt, — aber auch nur diese. Bei der Vermischung dagegen würden sich die beiden Kräfte wechselseitig oder auch nur die eine der anderen ins Handwerk pfuschen, Aufgaben entreißen.

Man kann vielleicht an die Entstehung einer chemischen Verbindung denken, wo sich zwei Elemente oft unter Feuererscheinungen (Kampf) zu einer neuen Individualität vereinigen. Es handelt sich hier also um einen Kampf, in dem sich keine der beiden Parteien als die stärkere erweisen, aus dem keine als Siegerin hervorgehen soll. Ueberwiegen der Verstandesmacht führt, statt zur Form, zur Manier und Phrase. (II, 57; 26. 9. 00.) Ein kaltes herzloses Kunstwerk entsteht, wenn die Tätigkeit des Verstandes — das «Raisonnieren» — zu früh einsetzt (II, 132; 15. 5. 02), d. h. bevor oder ohne daß eine Inspiration stattgefunden hat (man denke an Runges Stellung zu den weimarischen Preisaufgaben, oben S. 5). Je intensiver die Empfindung, je freier sie von realen Nebenvorstellungen ist, desto eingehender und strenger muß die Tätigkeit des Verstandes sein.

Dieser «Kampf zwischen Verstand und Empfindung» macht nach Runge den Inhalt des Künstlerlebens aus (I, 38 f.; 3. 4. 03), er schließt den Kampf zwischen Wollen und Können in sich [32].

— Es ist hier noch von einem Begriffe zu sprechen, der in der Aesthetik eine große Rolle spielt, — von der Phantasie. Wir finden dieses Wort bei Runge selten. Das kommt daher, daß die Phantasie ein notwendiger Bestandteil der künstlerischen Begabung ist, welche er überall stillschweigend voraussetzt.

In einem der eben zitierten Briefe (vom 13. 2. 03) wird von «unbestimmten Phantasien» gesprochen.

Einige Jahre später (31. 5 08) schreibt Runge: «Das Bilden in der lebendigen Gegenwart ist wie der Gang durch eine unendliche üppige Wildnis, es gehört dazu ein unverzagter Mut und ein ununterbrochenes Aufmerken, wer etwas Ganzes herausholen will, und wo man sich sehr in acht zu nehmen hat, die einzelnen phantastischen Gestalten, sie mögen so reizend sein, wie sie wollen, nicht Herr über sich werden zu lassen, sonst

könnte man in der Ueberschwemmung einer hereindringenden Phantasie bald untergehen» (I, 186).

Aus dem früheren Ausspruche geht deutlich hervor, daß für Runge die Phantasie und die Empfindung zusammengehören, — daß er jener also gerade wie dieser den Verstand, d. i. «das Denken und die Ueberlegung» entgegenstellt. Demnach kann man wohl im Sinne Runges die Phantasie als ein besonderes Vermögen der «Seele», des «Gemütes» ansehen, welches als «Empfindung» wirkt und — gemäß dem Wortsinne — seine höchste Wirkung in dem «Schauen» bei der Eingebung erreicht. Da dieses «Schauen» kein außerhalb des Künstlers existierendes Objekt hat, ist das Geschaute etwas von der Phantasie zugleich selbst erzeugtes: — eben jene «Phantasien» und «Phantasiegestalten»[33], welche man als die noch im Künstler befindlichen, als die zwar erzeugten, aber noch nicht geborenen Kunstwerke bezeichnen könnte.

Die Auffassung der Phantasie als eines besonderen Vermögens war zu der Zeit, um die es sich hier handelt, ganz allgemein und bei dem damaligen Stande der Psychologie erklärlich.

Die Zurechnung der Phantasie zum Bereiche der Seele, des Gemütes ist verständlich im Hinblick auf die Verquickung von Religion und Kunst bei Runge: Die Religion ist ihm ganz und gar Angelegenheit der Seele, folglich — wie wir gesehen haben — die «wahre» Kunst auch und ebenso das Vermögen, welches sie erzeugt.

Wir wissen freilich, daß die «Phantasie» nur die Bezeichnung für ein hochgesteigertes Vorstellen ist. Damit entfällt für uns natürlich auch ihr Gegensatz zum Verstand[34].

Die Aufgabe der Verstandestätigkeit und die äußere Vollendung des Kunstwerkes.

Die Fortsetzung der oben angeführten Briefstelle vom 9. 3. 02, in welcher gesagt wurde, wir hielten «die höchsten Punkte» unserer Empfindungen fest und so entstünden «bestimmte Gedanken in uns», lautet folgendermaßen:

«Wir drücken diese Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen so in der Brust des Menschen neben uns dieselbige Empfindung. Die Wahrheit der Empfindung ergreift alle, alle fühlen sich mit in diesem Zusammenhang, alle loben den einigen Gott, die ihn empfinden, und so entsteht die Religion. — Wir setzen diese Worte, Töne oder Bilder in Zusammenhang mit unserm innigsten Gefühl, unsrer Ahnung von Gott, und der Gewißheit unsrer eignen Ewigkeit durch die Empfindung des Zusammenhanges des Ganzen, das ist: wir reihen diese Empfindungen an die bedeutendsten und lebendigsten Wesen um uns, und stellen, indem wir die charakteristischen, das heißt: die mit den Empfindungen übereinstimmenden Züge dieser Wesen festhalten, — Symbole unsrer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das sind die Bilder von Gott oder von den Göttern. Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft. Sie drängen alle die unendlich verschiedenen Naturkräfte in ein Wesen zusammen; sie suchen in einem Bilde alles zugleich zu konzentrieren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen. — Diese Symbole wenden wir an, wenn wir große Begebenheiten, schöne Gedanken über die Natur, und die lieblichen oder fürchterlichen Empfindungen unsrer Seele, über Begebenheiten oder den innern Zusammenhang unseres Gefühls, andern klar verständlich machen wollen. Wir suchen nach einer Begebenheit, die charakteristisch zu unsrer Empfindung, die wir ausdrücken wollen, stimmt, und wenn wir sie gefunden, haben wir den Gegenstand der Kunst gewählt.» (I, 11/12, die Parenthesen s. später.)

Mit den «Worten, Tönen oder Bildern» ist auf alle die Symbole hingedeutet, die wir brauchen, um die höchsten Gedanken, deren wir fähig sind, ausdrücken zu können. (Die gewöhnliche Umgangssprache bedarf solcher Symbole ebenso sehr wie jede Kunst, die nicht bloß leere Form sein will. Ja, auch eine solche Kunst arbeitet wohl, ohne es zu wollen und zu wissen, mit Symbolen. Man könnte die Symbolik die Sprache der Sprache und der Künste nennen.)

So erkennt man aus den zwei ersten Sätzen zunächst

wieder, daß der Inhalt und die Aufgabe aller Künste in Runges Augen gleich ist. Das «so entsteht die Religion» bedeutet, daß durch eine Kunst dieselbe Religion, welche den Künstler beherrscht, auf andere übertragen, in anderen geweckt wird, — daß also die Künste ihren sozialen Zweck erfüllen, den wir schon kennen. — Nachdem Runge den Endzweck aller Kunst vorausgenommen hat, beginnt er noch einmal, um mit einem «das ist» zu erklären, wie jenes Symbolisieren vor sich geht, und dann im einzelnen das Werden eines Kunstwerkes – und zwar nunmehr speziell eines Gemäldes — darzulegen (Punkt 4 bis 10 der «Erfordernisse»)[35].

Die «Wahl des Gegenstandes» hat allerdings noch allgemeinere Bedeutung, insofern das, was hier damit gemeint ist, auch für die Werke anderer Künste in Betracht kommt.

Hier haben wir das Glied in der Entwicklung eines Kunstwerkes, von dem ich oben sagte, es lasse sich nicht von der Inspiration trennen. Runge unterscheidet es von dieser, weil seiner Ansicht nach mit dem Herausheben der «höchsten Punkte» der Empfindungen und dem «Suchen» nach einer entsprechenden «Begebenheit» der Verstand zuerst in die Entwicklung eingreift.

Aber zeitlich trennt auch Runge die Wahl des Gegenstandes nicht immer von der Inspiration:

«Lieber, die Praktik und das Mechanische müssen doch auch ihren Grund in unserm Gemüte finden. Kommt uns aber die Ahnung unseres Zusammenhanges mit dem Universum in unsre Seele durch die heilige Begeisterung von Gott, die wir erfahren, und wird in dieser Seligkeit das lebendige Kind durch unsre persönliche Kraft geboren, so ist in demselben Augenblick die Anbringung der Figuren da; und die Handgriffe werden Sie doch wohl für das Kleid halten, das uns Gott auch geben wird?» (II, 237; 30. 8. 03.)

Das «Dasein in demselben Augenblick» will gar nicht zu dem «Suchen» passen (von welchem wir auch noch an einer anderen Stelle lesen: II, 124; 7. 4. 02).

Diese letzte und die erste Aeußerung liegen zeitlich sehr nahe beieinander. Dagegen ist die damit in Widerspruch stehende mittlere mehr als ein Jahr später niedergeschrieben

worden. Es hat also zweifellos eine Entwicklung stattgefunden, deren Resultat auf genauen Beobachtungen beruhen dürfte. Ich glaube, daß die später gewonnene Ansicht die richtigere ist; denn sie deckt sich mit den Selbstbeobachtungen anderer Künstler (wie auch mit meinen eigenen Beobachtungen). Darnach liegt die Sache so:

Die «Wahl des Gegenstandes» ist keine besondere willkürliche Handlung, sondern sie vollzieht sich innerhalb der Inspiration von selbst. Die Annahme eines besonderen absichtlichen Suchens erscheint bedenklich, weil sie eine für einen wirklichen Künstler nicht ausreichende Kraft der Phantasie voraussetzt [36].

Wir sind nunmehr auf dem Punkte, wo wir die Erklärung der Inspiration vollenden können, denn die «Wahl des Gegenstandes» gehört, wie gesagt, zu ihr. Und zwar kann man sich das, was ich den Kern der Inspiration nannte, die Eingebung nicht anders vorstellen, als dieses plötzliche «Dasein», d. h. Erscheinen eines Bildes vor dem geistigen Auge des Künstlers.

Dafür sprechen auch die Nachrichten, welche Popp [37] über das Entstehen von Kunstwerken bei Böcklin und Feuerbach bringt. Darnach kann dies geschehen, wenn eine vorhandene Stimmung in einer Anschauung ein Mittel ihrer Gestaltung findet oder die Erinnerung an eine Anschauung ergreift.

Man denke sich z. B. einen Maler, der durch irgendwelche Ereignisse in eine Stimmung versetzt worden ist, welche die Geburt eines Kunstwerks erwarten lassen kann. Er geht ganz absichtslos durch die Natur — beherrscht von seiner Stimmung, aber immer mit offenem Auge für die Umgebung. Plötzlich bleibt er stehen, in der vor ihm liegenden Landschaft sieht er ein Bild, welches ganz und gar seine Stimmung wiederspiegelt. Ebenso gut kann plötzlich aus der Erinnerung ein landschaftliches Motiv aufsteigen, welches immer ein Ausdruck der gerade herrschenden Stimmung sein wird. Im ersten Falle wird die Stimmung durch die plötzliche unvermutete Anschauung zur Gipfelung gebracht, auf welcher die Inspiration vor sich geht. Im zweiten Falle ruft die Stimmung das Erinnerungsbild hervor und indem es erscheint, erreicht die Stimmung ihren Höhepunkt in der Inspiration.

Bei einem Historienmaler würde an die Stelle des Gehens durch die Landschaft die Beschäftigung mit der Geschichte treten, die ein Künstler immer vor sich gehen s i e h t, — die Erinnerung an eine Anschauung würde hier durch die Erinnerung an eine Phantasieanschauung ersetzt werden.

Es kann aber auch so sein, daß die besondere Stimmung, welche schließlich ein Kunstwerk entstehen läßt, noch nicht im Künstler herrschend vorhanden ist, sondern erst durch die Anschauung erweckt, erregt wird. (Ansatzweise muß sie natürlich vorher schon im Künstler da sein, da man in dieser Beziehung nichts sehen kann, was man nicht in sich hat.) Ob das auch von der Erinnerung an eine Anschauung gesagt werden kann, scheint mir nicht erwiesen zu sein — aber denkbar wäre es.

Jedenfalls unterscheidet sich die zuletzt erwähnte Möglichkeit dadurch von den vorhergehenden, daß bei ihr der «Gegenstand» schon v o r der eigentlichen Inspiration da zu sein scheint. Aber meinen Beobachtungen nach scheint es eben nur so. Angenommen, mit dem ersten Erblicken eines landschaftlichen Motivs wird in mir eine Stimmung lebendig, so wird mich die Landschaft fesseln und ich werde mich in sie hinein versenken. Je mehr ich mich nun hineinsehe, desto stärker wird mir der Stimmungsgehalt der Landschaft erscheinen, d. h. desto mehr steigert sich die Stimmung in mir[38]. Und erst, wenn ich in der Landschaft nichts andres als den höchsten Ausdruck meiner Stimmung erkenne, wird sie mir zum Motiv im eigentlichen Sinne, zum «Gegenstand». Der Moment, in dem sie mir als solcher erscheint, fällt in die Inspiration. Daß eine Inspiration stattgefunden hat, zeigt sich bei dem Künstler in dem dringenden Bedürfnis, in der inneren, zwingenden Notwendigkeit, den «Gegenstand» oder das Motiv auch wirklich zu malen[39].

Schließlich sei noch hingewiesen auf die Erfahrung, daß mit Absicht gesuchte «Motive» meist zu nichts führen, daß ein wirklicher Künstler in diesem Sinne wohl nie sucht, sondern die «Jagd auf Motive» den Dilettanten und Anfängern überläßt.

Wir sehen also, von einem bewußten «Suchen» n a c h Ablauf der Inspiration kann man nicht reden, denn es könnte dann eben gar nicht zum «Schauen» und damit nicht zur Inspiration gekommen sein.

Die später verkündete richtigere Anschauung Runges über diesen Punkt ist ihm übrigens — wenigstens ahnungsweise — sehr bald nach Niederschrift der ursprünglichen aufgegangen. Wir finden nämlich unterm 15. Mai 1802 jene schon zitierte Stelle, welche lautet: «Wer bei Hervorbringung eines Kunstwerkes zu früh raisoniert, bringt ein kaltes und herzloses hervor . . .» (II, 132).

Das Suchen würde weiter nichts als ein Erklügeln sein. — —

Das leitende Zitat (I, 12) fährt fort: «Indem wir diesen Gegenstand nun an unsre Empfindung reihen, stellen wir jene Symbole der Naturkräfte, oder der Empfindungen in uns, so gegeneinander, daß sie charakteristisch für sich, den Gegenstand und unsre Empfindung wirken, das ist die «Komposition».

In der Parallelstelle (II, 124) lautet der betreffende Abschnitt: «Sobald wir den Gegenstand gewählt, machen wir uns an die Komposition, d. i. wir stellen die Begebenheit so vor, daß wir, anstatt der Geschichte an sich, aus ihr ein Symbol unsrer Empfindung machen». Der «Gegenstand» soll die «Empfindung» symbolisieren; die «Komposition» stellt ihn so dar, daß er als Symbol wirkt.

Hier ist nun ganz zweifellos der Punkt, wo der Verstand anfängt am Kunstwerk direkt mitzuarbeiten: Hier handelt es sich um Abwägen, Ueberlegen, Ordnen, Verstärken, Hinzutun, Weglassen — alles das muß geschehen, damit das Kunstwerk das, was es ausdrücken soll, auch wirklich vollkommen ausdrücke.

Jedoch ist zu sagen, daß nicht alles, was wir an einem fertigen Bilde als Komposition bezeichnen, auch wirklich die Frucht bewußt komponierender Tätigkeit ist. Die Eingebung, das Schauen kann sicher so anschaulich sein, daß der Künstler dieses in ihm befindliche Bild häufig nur abzuschreiben braucht, — aber im allgemeinen wird er wohl des rechnenden Verstandes beim Ausdruck seiner Idee nicht entbehren können. Wenigstens gilt das von Figurenbildern, während allerdings bei Landschaften — ganz abgesehen von irgend welchen Schulmeinungen für und wider die Komposition — das Komponieren sich oft auf ein bloßes Ausschneiden beschränken wird.

Dieses mag auch unser Künstler später erfahren haben. Wenigstens läßt der Ausdruck, den er in dem oben erwähnten Briefe vom 30. August 1803 gebraucht, darauf schließen. Die «Anbringung der Figuren» umfaßt sicher nicht nur die «Wahl des Gegenstandes», sondern auch einen Teil der Komposition, denn sie beantwortet nicht nur die Frage, welche Figuren zu verwenden seien, sondern auch die Frage, wie sie zu verwenden seien. Damit wird also ein Teil dessen, was auf dem fertigen Bilde als Komposition wirkt, auf den unwillkürlich geleisteten Teil der künstlerischen Arbeit zurückgeschoben.

Will man nur das absichtliche, vollbewußte Streben, die Gedanken oder die Stimmung im Kunstwerk möglichst deutlich und schlagend auszudrücken, mit Komponieren bezeichnen, so ist es klar, daß der Umfang des Komponierens sich ganz nach dem Grade der Anschaulichkeit der Eingebung richtet.

Bemerkt sei noch, daß während des Komponierens der Gedanke zuerst in die Welt der Sichtbarkeit eintritt, da die meisten Künstler in Skizzen oder Entwürfen das Kunstwerk selbst vorbereiten. Schon indem ein Künstler das innerlich Geschaute aufzuzeichnen beginnt, komponiert er.

Aber es ist nicht immer nötig, daß das Komponieren außer im fertigen Kunstwerke einen Niederschlag findet. Häufig — besonders bei Landschaften — wird alles das im Geiste erledigt, und der Künstler macht uns gleich mit dem Resultate des Komponierens bekannt.

«So wie wir die Formen der Wesen, aus denen unsre Symbole genommen, deutlicher und zusammenhängender empfinden, leiten wir auch die Umrisse und Darstellung derselben charakteristischer aus ihrer Grundexistenz, aus unsrer Empfindung, und aus der Konsistenz des Natursubjekts her. Wir beobachten dieses in allen Stellungen, Richtungen und Ausdrücken, stellen jeden Gegenstand des Ganzen genau nach der Natur und übereinstimmend mit der Komposition, der Wirkung, der einzelnen Handlung für sich, und der Handlung des ganzen Werks auf, lassen sie nach der Perspektive kleiner und größer werden, und beobachten alle Nebensachen und die so zum Grund gehören, in dem alles wirkt, ebenso nach der Natur und dem Gegenstand, und das ist die «Zeichnung». (I, 12/13.)

«Nachdem wir die Komposition berichtigt, entwerfen wir die genaue Zeichnung, charakteristisch für den Gegenstand, der Empfindung und der Natur nach» (II, 124).

Runge hat die Entstehung eines Gemäldes vor Augen. Das Gerippe eines Gemäldes ist die Zeichnung. Mit dieser ist also hier der erste Schritt zur endgiltigen Herstellung des Kunstwerkes gemeint: Die zeichnerische Grundlage des Gemäldes, welches in demselben erhalten bleibt, zugleich die endgiltige Fixierung der Komposition, soweit sich diese ohne Farben wiedergeben läßt.

Der erste Satz des eingehenderen Zitates knüpft mit den Worten «deutlich» und «zusammenhängend» an die «Komposition» an. Dann werden Dinge berührt, die an sich nicht zur «Zeichnung» selbst gehören, sondern noch Vorarbeiten dazu sind: Studien. Das «Beobachten» ist natürlich notwendig, aber es muß zweifellos der «Zeichnung», der Arbeit am Bilde selbst, vorangehen. Ein jüngerer Maler wird stets dieses Beobachten der Naturgegenstände für jedes einzelne Werk nötig haben, dagegen ist es denkbar, daß ein älterer Künstler, der einen großen Schatz von Beobachtungen angesammelt hat, besonderer Studien für ein einzelnes Kunstwerk nicht mehr bedarf.

Die eigentliche «Zeichnung» beginnt erst mit dem «Aufstellen». Sehr wichtig, aber ebenso selbstverständlich ist hier die Erwähnung der Perspektive. Die Linearperspektive ist der erste Schritt zur Ertäuschung der dritten Dimension.

Das zweite «Beobachten» bedeutet «beachten», «nicht vergessen».

«Wie wir die Farben des Himmels und der Erde betrachten, die Veränderungen der Farben bei Affekten und Empfindungen an den Menschen, in der Wirkung, wie sie bei großen Naturerscheinungen vorkommen, und in der Harmonie, selbst insoferne gewisse Farben symbolisch geworden sind, so geben wir jedem Gegenstande der Komposition harmonisch mit der ersten tiefsten Empfindung und den Symbolen und Gegenständen für sich, jedem seine Farbe, und das ist die Farbengebung.

Diese verringern oder erhöhen wir in Hinsicht ihrer Reinheit, je nachdem ein jeder Gegenstand näher oder ferner erscheinen soll, oder nachdem der Luftraum zwischen dem

Gegenstande und dem Auge größer und kleiner ist: das ist die Haltung.

Wir beobachten sowohl die Konsistenz eines jeden Gegenstandes in seiner Farbe von innen, als auch die Wirkung des helleren und schwächeren Lichts auf denselben, sowie den Schatten, auch die Wirkung der beleuchteten nebenstehenden Gegenstände auf ihn: das ist das Kolorit.

Wir suchen durch die Reflexe und die Wirkungen von einem Gegenstand auf den anderen. und die Farben desselben, Uebergänge zu finden, beobachten alle Farben gleichstimmig mit der Wirkung der Luft und der Tageszeit, die stattfindet, suchen diesen Ton, den letzten Anklang der Empfindung, von Grund aus zu beobachten, und das ist der Ton — und das Ende.» (I, 13: die Parallelstelle II, 124 enthält nur die Aufzählung dieser Punkte.)

Die auf die Zeichnung folgenden vier Punkte zergliedern das eigentliche Malen, die Wiedergabe der Komposition, soweit sie sich auf Farben bezieht. Dabei ist nicht gesagt, daß immer genau die Reihenfolge, in welcher sie genannt werden, eingehalten werden müßte. Die von Runge gewählte Folge kennzeichnet nur seine Ansicht von der Wichtigkeit der einzelnen Spezialleistungen im Malen.

Wenn ich somit Farbengebung, Haltung, Kolorit und Ton als die eigentliche «Malerei» zusammenfasse und der «Zeichnung» gegenüberstelle, so will ich durchaus nicht etwa «malerisch» und «farbig» gleichgesetzt wissen[40]. Ausgehend von dem Satze, daß die Malerei die Einheit von Körper und Raum auf der Fläche zu geben habe, und davon, daß diese Einheit im letzten Grunde alles Sehens, im Lichte liegt[41], will ich mit der Unterscheidung von Malerei und Zeichnung hier nur kennzeichnen, daß sich Runge in Farbengebung, Haltung, Kolorit und Ton mit dem Lichte und seinen Wirkungsweisen abzufinden sucht. Das könnte ja auch schon innerhalb dessen, was er «Zeichnung» nennt, im Helldunkel geschehen, aber der Wortlaut bietet dafür keinen Anhalt. Vielmehr finden wir — jedenfalls der Arbeitsweise des Künstlers entsprechend — das dem Helldunkel entsprechende Verfahren erst unter Kolorit angeführt[42].

Der Vordersatz des Abschnittes über die Farbengebung gehört zu allen vier Punkten, was sich aus seinem Inhalte ohne weiteres erklärt. Erst der Nachsatz handelt wirklich von der Farbengebung. Mit ihr meint Runge die Auftragung der Lokalfarben. Dabei verlangt er, daß die Lokalfarbe jedes einzelnen Gegenstandes der ganzen Komposition harmonieren soll «mit der ersten tiefsten Empfindung und den Symbolen und Gegenständen für sich». Vielleicht ist hierin eine Erinnerung an das in der Eingebung Geschaute versteckt, das man sich bei einem Maler doch in vollen Farben leuchtend vorstellen muß. Andererseits kann man darin etwas dem bloßen Auftragen der Lokalfarben vorangehendes erkennen, — nämlich die Abstimmung der zur Verwendung kommenden Farben. Es gibt Maler, die vor der Ausführung jedes Gemäldes sich eine besondere Farbenskala zurecht machen, um von vornherein jedes Auseinanderfallen, jede Disharmonie der Farben zu vermeiden. Sie stimmen ihre Palette, wie manche Musikinstrumente auf bestimmte Tonarten abgestimmt werden. Aus der so hergestellten Farbenreihe werden dann auch die Töne entnommen, welche als Lokalfarben verwendet werden sollen. Wir haben indes keinen Anhalt dafür, daß Runge auch so gemalt und demgemäß hier darauf hingedeutet habe. Aber er wird wohl, da er doch das fertige vollfarbige Bild im Kopfe hatte, schon bei dem Auftragen der Lokalfarben auf einen harmonischen Gesamtton hingearbeitet haben[47].

Mit «Haltung» bezeichnet Runge die Luftperspektive, die künstlerische Darstellung der Lufttrübung. Die Luft ist nämlich nie ganz ohne eine feine Trübung: die trübenden Teilchen zerstreuen das Licht durch Brechung und Zurückwerfung und verändern dadurch von gewisser Entfernung an die Farbenempfindung, die wir von einem Körper haben, umsomehr, je stärker die zwischen Auge und Objekt befindliche Luftschicht ist[44]. So wird die Luftperspektive zu einem Mittel, die Tiefenausdehnung auf der Bildfläche zu ertäuschen.

«Kolorit» im Sinne Runges ist der Ausdruck der Wechselwirkung zwischen den einzelnen Gegenständen und ihrer Umgebung, zugleich schließt es das Helldunkel in sich. Dieses könnte, weil es unabhängig von der Farbe ist, wie gesagt,

schon eher erledigt worden sein. Hier wird die Beleuchtung in ihrer Wirkung auf farbige Gegenstände als ein weiterer Schritt zur Ertäuschung der dritten Dimension eingeführt.

Im «Ton» endlich wird das, was vielleicht schon bei der Farbengebung begonnen wurde, durchgeführt und zugleich die letzte Arbeit am Bilde getan: Das Bild erhält, indem alles bisher Geleistete daraufhin geprüft und modifiziert wird, einen Gesamtton, dem sich alle Nebentöne ein- und unterordnen.

Wenn es heißt, daß der «Ton» der letzte Anklang der Empfindung sei, so bedeutet das, der Künstler solle sich bei der Arbeit, die der Verstand am Kunstwerke zu leisten habe, nicht nur von diesem leiten lassen, sondern in allen Dingen die erste «Empfindung» im Auge behalten d. h. sich bis zuletzt die Stimmung zu bewahren suchen, aus der das Kunstwerk geboren wurde . . .[45].

Die «Erfordernisse eines Kunstwerkes» und die Geschichte der Malerei.

Runge macht den Versuch, die Berechtigung seiner «Erfordernisse» durch die Kunstgeschichte zu «beweisen» (II, 124 unten), indem er seinen Maßstab an verschiedene Künstler legt und dartut, worauf ihre Vorzüge beruhen oder worauf ihre Mängel zurückzuführen sind. Man muß aber bedenken, daß er nicht durch die Geschichte, sondern durch eigene Erfahrungen zu seinen in den «Erfordernissen» gegebenen Anschauungen gekommen ist. Daraus erklärt sich manches Gezwungene in den hier zunächst wörtlich angeführten Stellen.

«Nach meiner Meinung kann schlechterdings kein Kunstwerk entstehen, wenn der Künstler nicht von diesen ersten Momenten ausgegangen ist, auch ist kein Kunstwerk anders ewig: denn die Ewigkeit eines Kunstwerks ist doch nur der Zusammenhang mit der Seele des Künstlers, und durch den ist es ein Bild des ewigen Ursprungs seiner Seele. Ein Kunstwerk, was aus diesen ersten Momenten entspringt, und in seiner Vollendung auch nur die Komposition erreicht, ist mehr wert, als jede Künstelei, die bloß von der Komposition, ohne das Vorhergehende, angefangen und wenn sie auch bis zum

Ton völlig durchgeführt ist, und es ist klar, daß ohne das erste die übrigen Teile bis zum Ton gewiß nicht in den Zusammenhang und die Reinheit können gebracht werden. In dieser Folge kann also die Kunst nur wieder erstehen: hier aus dem innern Kern des Menschen muß sie entspringen, sonst bleibt sie Spielerei: hier entstand sie bei Rafael, Michelangelo Buonarotti, Guido und mehreren. Nachher, sagt man, ist die Kunst gefallen; was ist das anders, als daß der Geist entwichen war? — Annibal Caracci usw. fingen nur noch bei der Komposition an, und Mengs bei der Zeichnung . . .» (I, 14). Entsprechend fährt die Parallelstelle (II, 124 f.) nach Aufzählung jener «Erfordernisse» folgendermaßen fort:

«Siehe, das beweisen uns die Meister, die wir jetzt noch bewundern, deren Werke unsterblich sind, obgleich nicht vollendet: die vor Rafael lebten. Sie kamen größtenteils nur bis zur Farbengebung. — Sie beweisen, sage ich, daß ein Kunstwerk, das bestehen soll, zuerst aus der reinen Empfindung hervorgehen muß: und das, welches so wie oben die ganze Stufenleiter durchgegangen, bis auf den Ton, das ist vollendet: dieses erreichte Rafael. Nach ihm sind große Meister gewesen, die bloß einen G e g e n s t a n d ausführten; und weiter, die bloß K o m p o n i s t e n waren; weiter bloß Z e i c h n e r. Laß diese drei auch alle bis zum Ton gelangen, so erreicht es doch nicht den tausendsten Teil des e r s t e n, denn es ist nicht aus der unsterblichen Seele des Menschen gekommen, und also auch vergänglich —. Denn die Unvergänglichkeit eines Kunstwerkes ist es nur in dem Innern der Seele des Künstlers selbst: er hat dieses konsequent für sich bestehende von sich abgesondert, und es hat so eine doppelte Existenz in seiner Ewigkeit; und natürlich, daß nur auf diese Weise es möglich ist, frei von aller Manier zu bleiben. Denn wo die Grundempfindung nicht ist, da ist das Fundament des Gebäudes nicht sicher, muß also immer durch Stützen — das sind die Notbehelfe der Manier — aufrecht erhalten werden. — Ist's nicht auf die Art geschehen, daß nach Rafael und Michelangelo die Kunst gleich gefallen, und der eigentliche Geist aus der Kunst herausgegangen?»

Zur Erläuterung dieser Anschauungen dienen folgende Stellen:

«. . . wie geht es zu, daß ein Werk eines Italieners oder alten deutschen Künstlers, bei der ersten Entstehung der Kunst, oft mehr Kunstwahrheit in sich schließt, wie das ausgeführteste Stück von Rubens? Weil sie die Kunst zuerst gesucht haben. Die Niederländer haben diese Bilder gesehen und auf Art und Weise gedacht, wie durch Farben dem Ganzen eine Rundung zu geben wäre: sie haben, erst wie sie die menschliche Gestalt machen und darstellen konnten, derselben einen gewissen geistigen Begriff zu verbinden gesucht: jene andern im Gegenteil hatten dem reinen Begriff nur ein passendes menschliches Wesen verbunden, sie haben ihm, weil er sonst verfliegen und nicht auf die Nachwelt gebracht werden würde, nur den Stempel des Charakteristischen und des Schönen aufgedrückt, und so den reinsten Gedanken fixiert.» (II. 82; Sept. 01.)

«Ich kenne wenige von den Männern, die in unserm Jahrhundert die Kunst zu reinigen gesucht haben, und die sie durch verkehrte Mittel nur mehr verunreinigt haben. Zwei sind mir besonders aufgefallen. Der erste ist M e n g s: doch kenne ich ihn zu wenig, um sagen zu können, ob er durch das Gute, was er gewirkt, nicht den Schaden wieder gut gemacht hätte. Geschadet hat er auf jeden Fall; ich will nur bei einem einzigen Stücke, bei dem besten, das er gemacht haben soll, stehen bleiben, bei der Himmelfahrt in der hiesigen katholischen Kirche: es läßt uns kalt, und dies liegt nicht an der Aufgabe, sondern an der Ausführung der Regeln, die er in diesem Stücke angewandt hat. Alle Künstler bewundern die K o m p o s i t i o n, und vorzüglich wie Hände, Füße und Köpfe, wie die Figuren selbst so stehen und liegen, daß es sich g u t m a c h t. Es ist kein Verhältnis in dem Stück von dem Interesse, das es gewährt, zu dem Aufwande in den Figuren, womit es gegeben wird. . . . — Nun aber zu dem Schaden, der aus dem hiesigen Bilde für die Kunst entsprungen ist, und zu dem Mann, der ihn bewirkt hat, das ist nämlich der zweite: Casanova [46]. Dieser blieb so an einem Gedanken, der durch ein Bild allenfalls ausgedrückt würde, hangen, und glaubte vornehmlich, das Beste liege darin, wie die Glieder der Figuren lägen, kurz, wie es sich mache. Wie ich diese Beschuldigung

ihm beweise? — Seht einmal alle seine Schüler an, ob er nicht in allen ihr Talent und in den Besten sogar ein großes Genie ermordet hat? Denn das weiß ich aus ihrem eignen Munde, daß sie alle damit haben anfangen müssen, daß sie komponiert haben: das heißt bei ihnen, sie haben verschiedene Figuren recht hübsch zusammensetzen müssen, so daß aus dieser Zusammensetzung am Ende eine bekannte Begebenheit kenntlich geworden ist; besonders aber sich in den verschiedensten Stellungen bei einer Komposition üben müssen; dadurch sind sie am Ende dahin gekommen, dieser Art von Zusammensetzung eine große Rundung zu geben und sie zuletzt für das Große der Kunst (wie Gareis noch dieser Tage sich gegen mich ausdrückte) zu halten. . . . . Casanova selbst habe ich nicht gekannt, aber aus dem Blick, den alle seine Schüler haben, womit sie gleich von vorn herein auf diese äußere Komposition (wie ich sie nennen möchte) sehen, muß ich schlechterdings schließen, daß es dieses und seine schöne Zeichnung bloß war, was ihm so viel Ruf gebracht hat, und was er eigentlich von Mengs nur begriffen hat.» (II, 88 f.; 6. 10. 01.)

«Michelangelo Buonaroti (geb. zu Chigi in Toscana 1474, † 1554). Er war ein ernster, meistens melancholischer Mann: sein Geist führte ihn zur innerlichen Erkenntnis der Naturkräfte, und sein Gemüt war immerwährend mit dem geheimen Zusammenhange aller Wesen innerlich und äußerlich beschäftigt. Seine Arbeiten sind wie Gesichte der Propheten. . . .

Rafaello Sanzio (geb. zu Urbino 1483, † 1520). Sein Lehrmeister war Pietro Perugino. Sein tiefer und heitrer Sinn und die Unschuld des Gemüts zogen ihn groß. Die Gewandtheit und Eleganz seiner Hand konnte den kindlichen Geist nicht verlenken, der ihn frei von aller Manier und Methode erhielt. Seine Bilder sind wie Gesichte von Engeln, die ein geist- und lebenvolles Kind uns erzählen würde; und wie er in seinem Leben nur sein innerstes Gemüt auszusprechen suchte, so mußte er durch die Unbefangenheit und den Reiz, womit alle Gestalten in seinen Werken sich bewegen, nur desto unwiderstehlicher alles hinreißen, so daß er von seinen Zeitgenossen fast angebetet wurde.» (I, 56, 1805[47].)

Die bei der Aufzählung der «Erfordernisse» gewählte Reihenfolge sollte, wie schon bemerkt, die Wichtigkeit der einzelnen Punkte kennzeichnen. Daß dabei etwas außerkünstlerisches als das allerwichtigste hingestellt wird, mag heutzutage den meisten seltsam und falsch erscheinen. Es erklärt sich das aber aus der bekannten Anschauung Runges, daß die Kunst nicht Selbstzweck sei.

Demgemäß schätzt er die Werke der alten Künstler weniger wegen ihrer technischen Vorzüge, als vielmehr wegen der in ihnen zum Ausdruck kommenden Gesinnung, wenn diese ihm so religiös zu sein scheint, wie es seinem Ideal entspricht.

Von hier aus fällt ein neues Licht auf den schon gestreiften Begriff der «Ewigkeit» eines Kunstwerkes. Wir sehen, daß er unterscheidet zwischen «ewig» und «vollendet». Ein Kunstwerk kann ewig sein, ohne daß es zugleich auch vollendet ist. Die «Ewigkeit» leitet sich aus dem Ursprung eines Kunstwerks her und ist unabhängig von der Ausführung. «Vollendet» aber ist ein Kunstwerk, wenn es allen Anforderungen, auch den rein technischen genügt. Als Beispiele für solche vollendete Werke nennt Runge diejenigen Rafaels und Michelangelos.

Wir sahen früher, daß in den «Erfordernissen» «Gegenstand» und alles folgende immer in engstem Zusammenhange mit der «ersten Empfindung» bleibt. Wenn Runge nun hier von einigen Künstlern behauptet, sie hätten erst mit dem «Gegenstand» oder mit der «Komposition» oder gar mit der «Zeichnung» angefangen (was bedeutet: ihnen wäre Gegenstand, Komposition oder Zeichnung als das Wichtigste erschienen), so muß hier etwas anderes unter Gegenstand, Komposition und Zeichnung zu verstehen sein, als unter dem für ihn idealen Sinne dieser Kategorien.

Der Unterschied liegt eben darin, daß bei solchen Künstlern die Voraussetzung fehlt, die nach Runge unbedingt nötig ist — die «Empfindung». Der «Gegenstand» ist bei ihnen nicht Symbol des Gehalts, sondern selbst Gehalt, es kommt ihnen nicht auf seine uneigentliche, sondern auf seine eigentliche Bedeutung an, — sie wollen weiter nichts als die «Begebenheit» malen. Infolgedessen hat die «Komposition» nichts tiefinnerliches mehr, auf dessen deutlichen Ausdruck sie denken soll,

sie hat nur auf die äußerliche wirkungsvolle Anordnung hinzuarbeiten — darauf, «daß es sich gut macht», sie wird zur «äußeren Komposition». Entsprechend steht es um die Zeichnung, usw. — Ein «Gedanke» kann deswegen auch noch in einem solchen Kunstwerke enthalten sein — eben die eigentliche Bedeutung des Gegenstandes oder ein nachträglich hineingelegter Gedanke — aber ein Gedanke, um dessentwillen es sich nicht verlohnt, ein Kunstwerk zu schaffen. Darum ist an einem Kunstwerk dieser Art immer das Aeußere die Hauptsache — ja, das einzige, was einen gewissen (nach Runge sehr geringen) Wert darstellt. — —

Der Tiefstand der Kunst zu Runges Zeit, die sich daraus ergebende Notwendigkeit der Neuschöpfung und Runges Beruf als Reformator der Kunst.

Wie sich in Runges Geist der Zustand der Kunst darstellt, auf dem sie im Laufe der Entwicklung angelangt ist, ließ sich schon aus den angeführten Stellen erkennen. Noch deutlicher aber wird seine Ansicht vor Augen treten, wenn wir die Urteile über seine Zeitgenossen kennen lernen. Diese Urteile sind auch insofern von Bedeutung, als doch höchstwahrscheinlich Runges eigene Kunstanschauung aus dem Vergleichen seines Strebens mit dem Treiben seiner Kunstgenossen reichlich Nahrung gezogen hat.

Schon während seines Aufenthaltes in Kopenhagen bildete er sich ein Urteil über die Kunst seiner Zeit. Von besonderer Wichtigkeit ist da die Erzählung eines Traumes (II, 34 f.: 16. 12. 1799), in welchem er seine später formulierten Anschauungen schon ahnen läßt.

«Mir träumte, auf der Akademie war auch ein alter Schulkamerad von mir, dieser arbeitete an einem Oelgemälde, worauf er entsetzlich viele weiße Farben setzte. Ich stand hinter ihm und getraute es mir nicht, ihm zu sagen, daß er sehr dumm sei. Nun kam Rembrandt, das war der Professor; der ging gekleidet wie die Hohenpriester auf seinen Bildern, war auch ganz in so ein heiliges Dunkel gehüllt: mir schlug das Herz, als ich ihn sah. Er sahe die Sachen an, die mein

Freund gemacht hatte, und geriet in schreckliche Aufwallung: er hielt eine ziemlich lange Rede, die ungefähr dahinaus lief: «Mit gräßlicher Kälte ergreift ihr Buben das Werkzeug, welches euch die Muse darreicht, und so kalt wie euer Herz ist, streicht ihr den Kalk dahin und wollt mit eurem armseligen Verstand ergründen, was die Empfindung der ganzen Welt noch nicht erschöpft hat.» Ich weiß nicht, was er noch sagte, aber ich fühlte es tief in meiner Seele; er sagte das zu meinem Freund, der vor Zorn, daß seine Sachen nicht gelobt wurden, alles zerriß. Rembrandt sagte darauf, daß dieses ganze Geschlecht es nicht wert sei, daß sie die alten Bilder noch hätten, und ging in den Himmel zurück. Ich konnte mich nicht halten: auch auf mich war sein Fluch gerichtet: mir war, als ob meine Seligkeit auf dem Spiel stünde; ich sank zurück, es schien mir Traum, und aufzuhören. Mit einemmal glaubte ich mich erwacht, und sahe, daß Rembrandt in eine Tür hineingegangen war, ich dachte: du sollst zu ihm gehen, und dich ihm ganz anvertrauen, wie du bist. Als ich in die Kammer kam, saß er vor einem seiner Gemälde und weinte: mir vergingen die Sinne, als ich ihn weinen sah. Ich fiel ihm zu Füßen, er sah mich an, und wir sagten uns nichts, aber wie es in seinem Gesicht war, und wie ich an seinen Hals gekommen bin, weiß ich nicht mehr. Ich weinte laut, und er nannte mich seinen lieben Otto; ich kann's mir nicht denken, daß ich je ein so seliges Gefühl gehabt: ich fühlte, da ich erwachte, noch, daß ich viel geweint hatte; auch ist mir nie ein Traum in solchem Zusammenhang passiert, und alles so deutlich; er hing ganz damit zusammen, was ich gestern Abend dachte, und womit ich einschlief; aber meine Erzählung davon ist nur fade, und kann Ihnen nicht den Begriff davon geben, wenn Sie nicht gerade gestimmt sind.»[48]

Noch schärfer und bestimmter wurde Runges Urteil, als er sich in Dresden inmitten eines regeren, aber auch ungesünderen und weniger ehrlichen Kunsttreibens befand. So fährt er in dem einen der oben zitierten Briefe (II, 88ff.) nach den Worten über Casanova folgendermaßen fort:

«Nun weiter: — Seine Schüler, die wirklich Verstand gehabt haben, haben mehr gesucht, und weil sie, bei An-

legung eines Kunstwerks, nicht die Gedanken erst und dann die Komposition, sondern umgekehrt angefangen, so sind sie jedesmal gescheitert, und haben darauf resigniert, sind Kopisten geworden usw. Diese möchte ich mit Schiffern vergleichen, denen ihr eigentlicher Wind nach dem Orte ihrer Bestimmung mangelt, und die nun auf ewig vor Anker liegen. Die anderen aber vergleiche ich mit Windmüllern, denen es einerlei ist, aus welchem Loche der Wind pfeift: sie malen auch nur das, was die Schiffer aus fernen Ländern bringen. Zu diesen gehört auch der hiesige Direktor Grassi.»

Die Absicht eines Freundes, der ihm von Kopenhagen nach Dresden nachfolgen will, veranlaßt ihn zu folgender Schilderung der Dresdener Verhältnisse:

«Mit den hiesigen Professoren zwar ist nicht viel anzufangen; der eine, der für einen Mann von außerordentlichen Kenntnissen gilt, ist unter uns gesagt nichts weiter als ein Lexikon, mir fällt dies gewöhnlich ein, wenn ich mit ihm spreche, wenigstens kann ich nichts anderes darin finden, wenn einer mit derselben Wichtigkeit von den größten Kunstwerken, von den feinsten Nuancen des Geistes darin, und gleich darauf ebenso vom Palettreinmachen, von Pinselstielen und Wischlappen sprechen kann; und noch schlimmer Grassi; — dieser hat einen ungeheuren Stolz, zwar erstaunliche Leichtigkeit im Arbeiten, behandelt alles en gros, und doch kann ich nicht mit ihm harmonieren, die Seele fehlt ihm doch. Die findest du aber ganz bei Graff, der ein recht braver Mann ist und das echte Seitenstück zu unserm lieben Prof. Juel. Wiedewelt wirst du wohl vermissen, so einen findest du nicht; aber in Hartmann gewiß eine schöne und feste Theorie mit einer soliden Praktik, ferner in Klengel, und ich möchte fast sagen noch mehr in Mechau, ein Paar unserer größten jetzt lebenden Landschafter, in Schulz u. a. m. recht gute Kupferstecher; und dann die Galerie, der Antikensaal und die Mengsische Sammlung, das Kupferstichkabinett; — auf der Galerie eine Menge Künstler, die zwar alle einseitig sind, denen allen aber man ihre guten Seiten auch ablauschen kann. Wenige sind zwar dort, die eigentlich arbeiten, um die Kunst zu studieren, wenige sogar, die Künstler sind, aber eben daher sieht man (weil man sie in

einer solchen Umgebung von schönen Werken findet) auch ihre Ab- und falschen Wege mit so starken Charakteren geschrieben, daß auch dieses einem viel nützen kann.» (II, 104 f.: 18. 12. 01.)

Nachdem sich Runges Kunstanschauung bis zur Formulierung der «Erfordernisse» entwickelt hat, legt er, wie wir sahen, den darin enthaltenen Maßstab an die Leistungen verschiedener Künstler. Nach dem Urteil über Mengs (I, 14: s. S. 41) heißt es kurz und bündig: «unsre jetzt lärmmachenden Leute sind nur noch beim Ton». Und in der Parallelstelle (II, 125) lesen wir etwas ausführlicher:

«Man hat sich nacheinander so tief herab verfügt, daß unsre großen jetzigen Lärmmacher nur noch bloß Ton machen, z. B. der hiesige Professor Grassi, der weder empfindet, noch einen Gegenstand, Komposition, Zeichnung, Farbe, Haltung, Kolorit, sondern allein Ton hat.»

Als Runge dann damit beschäftigt war, seine Gedanken selbst zu betätigen, veranlaßte ihn die Aufnahme, welcher sein Wirken bei anderen Künstlern begegnete, zu folgenden Urteilen:

«Die Menschen, die ich kennen lernte, die mehr waren als ich, die ich nicht begreifen konnte, sind seit den viertehalb Jahren alle an mir vorübergegangen, — ich bin fest auf mich bestanden und sehe und begreife, daß ihr Wollen fast auf nichts hinausläuft: die Künstler, die mit zu den ersten unsrer Zeit gerechnet werden, stehen neben mir und verwundern sich über mich.» (II, 128; 21. 7. 02.)

«Ich sehe den Leuten, wieviel ihrer hier auch sind, allen so ziemlich auf den Grund, und woraus und wie sie alles machen: und es ist mit ihnen allen ein gar kläglich Wesen, und eine eitle Kunst bei ihnen, die nicht Grund hat: außer bei Tieck. —» (II, 148; 3. 9. 02.)

«Sie wissen, daß ich mit vielen gelehrten Leuten bekannt worden bin, daß manche von diesen ein großes Vertrauen in mich gesetzt haben. — Mir war es nur immer darum zu tun, einsehen zu lernen, wie es möglich, daß diese Leute alles so zusammenhangend wissen konnten, und doch mitunter so wenig Liebe in sich hatten. Und da habe ich denn auch bald gemerkt, daß es mit dem Zusammenhang nur windig aussah,

daß alle ihre Wissenschaft und Kunst etwas Fremdes in ihnen ist, daß sie nur selten durch ihre Wissenschaft ihr Inneres aussprechen, ja daß bei denen, wo das auch der Fall war, trotz allen ihren hohen Ansichten von dem Zusammenhange der Welt, und trotz allem Genie, immer die niedrige Gemeinheit durchblickte, wenn ihre Wissenschaft nicht auf den Grund unserer Religion gebaut war. — Ich bin wie ein Schaf mitten unter die Wölfe gekommen, und gerade doch das, daß ich nichts wußte, daß ich keine Wissenschaft hatte, hat mich nur gerettet, denn wenn ich unter solchen war, die mich nun alle weit zu übersehen glaubten, wenn diese alle trotz ihrer Wissenschaft es nicht begreifen konnten, daß in meinen Arbeiten etwas lag, wovon sie unverhohlen sagten, daß sie es nicht erreichen könnten, so mußte ich ja wohl auf den Grund von i h n e n kommen. Alle ihre schönen Ideen meinen sie nicht ernstlich und kennen es nicht inwendig in sich, wie können sie es also dann beschreiben?» (II, 181 f.; 18. 12. 02.)

«Was die Künstler, vor allem meine ich jetzt die von meinen Jahren ungefähr, betrifft, ist es mir gerade diese Woche so deutlich geworden, wie so gar wenige von allen, die ich hier so täglich sehe und mit denen ich umgehe, es vermeiden, ihr Gefühl und was sie meinen und für Kunst halten, mit Unwahrheiten aufzustutzen, und heimlich zu denken: I wenn du es nur so hinsagst, merkt man's doch wohl nicht, daß du es selbst nicht recht verstanden hast: - und gerade die beschweren sich, wenn am Ende einer dahinterkommt, über Verkennen und Undankbarkeit usw.» (II, 199; 6. 2. 03.)

«. . . Diese Menschen komponieren, malen und machen, was das Zeug hält, und, wenn sie aufrichtig gegen sich sein wollten, müßten sie sich gestehen, daß ihnen die ganze Sache nicht für einen Bissen Brot interessant ist . . .» usw. (I, 45; 19. 6. 03.)

Wenn die Künstler seiner Zeit in Runges Augen so aussehen, dann verstehen wir auch sein Gesamturteil über den Zustand der Kunst:

«Die Kunst, wie sie nun ist, und gewesen ist, ist ein verkehrtes und gelehrtes Ding, sehen wir sie so an, wie sie nun angesehen wird; . . .» (II, 223; 10. 7. 03.)

Der Verfall der Kunst ist für Runge begründet in ihrem Verhältnis zur Religion. Wir wissen, daß nach seiner Anschauung wahre Kunstwerke nur aus der Religion des Künstlers entstehen können. Daher kann es uns nicht überraschen, wenn wir die Geschichte der Kunst in engen Zusammenhang mit der Religionsgeschichte gebracht finden.

Daß die Gedanken, um welche es sich hier handelt, direkt von einem anderen übernommen worden sind, kann uns zunächst noch gleichgültig sein. Jetzt fragt es sich nur, ob sie sich in Runges Anschauung einfügen. Daß dies der Fall ist, wird man sofort erkennen, wenn man sie mit dem bisher Gesagten vergleicht. Sie entsprechen der ihn von Jugend auf beherrschenden tiefen Religiosität.

«. . . ich dachte an die verschiedenen Religionen, wie sie entstanden und zu Grunde gegangen wären, und es fiel mir wieder eine Bemerkung von Tieck auf, daß grade dann, wann ein Zeitalter zu Grunde gegangen gewesen, immer die Meisterwerke aller Künste entstanden seien; z. B. der Homer, der Sophokles, der Dante, die großen griechischen Kunstwerke und die neuern römischen, so auch in der Baukunst, und daß diese Kunstwerke jedesmal grade den höchsten Geist der zu Grunde gegangenen Religion in sich getragen: es war mir in die Augen springend, aus dem was gewesen war, daß nach dem höchsten Punkt in jeder Kunstepoche (z. B. nach der Bildung des olympischen Jupiters und nach der Hervorbringung des jüngsten Gerichts) jedesmal die Kunst gesunken, sich aufgelöst, und einen ganz andern höchsten, fast noch schönern Punkt wieder erreicht habe; ich fragte mich: sind wir jetzt wohl wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?» (I, 8 f.; 9. 3. 02.)

«Siehe, so wie ein Kunstwerk, von der ersten Grundempfindung entwickelt, wo die zwei rohen Kräfte sich entgegenstehen, so hat sich das ganze Menschengeschlecht entwickelt, jede Kunstepoche hat uns gezeigt, wie sich in den reinsten Menschen dieser Zeitalter jene beiden Kräfte auch immer mehr vereinigt hatten. In der ägyptischen bildenden Kunst sowohl, wie in der Baukunst, und in allen damaligen Symbolen, war noch etwas weit Härteres und Widerstrebenderes, wie in der

Griechen ihren: so verehrten auch noch die ersten Menschen jede einzelne Quelle, jeden Baum, Felsen, Feuer usw. Die christliche Religion, ich meine die katholische, brauchte noch vier Personen in der Gottheit, da war durch die Mutter Gottes noch das schöne Leben im Himmel, alle Heiligen kamen dahin, so konnte die historische Komposition gedeihen, bis diese Religion in Abnahme kam. — Die Reformation beschränkte sich auf die drei Personen in der Gottheit, diese scheint nun zu Grunde gegangen: der Geist dieser Religion ist abstrakter, aber um nichts weniger innig gewesen, es muß auch aus dieser eine abstraktere Kunst entspringen. Nun wollen sich die Leute nur an einen Gott halten; geht aber der ihnen verloren, dann ist doch wohl kein ander Mittel, als daß nur der jüngste Tag kommt.» (I, 15. Zu den Eingangssätzen vgl. oben S. 27.)

Es gilt demnach einen neuen Gipfel der Kunst zu erklimmen, der den bisher erreichten entspricht. Diese sind nach Runges Meinung der «olympische Jupiter» und Michelangelos «Jüngstes Gericht». Auf beide Werke nimmt Runge dort Bezug, wo er die Punkte 4—10 der «Erfordernisse» bespricht (I, 11/12, vgl. oben S. 31 ff).

Es hieß da: «wir .... stellen ...'. Symbole unsrer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das sind die Bilder von Gott oder von den Göttern. Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten, und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft. Sie drängen alle die unendlich verschiednen Naturkräfte in ein Wesen zusammen; sie suchen in einem Bilde alles zugleich zu konzentrieren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen.»

Das ist erreicht nach Runges Meinung im «olympischen Jupiter». Auf diese Worte folgt im Text eine Parenthese, die sich auf die Kunstgeschichte bezieht und deswegen oben weggelassen wurde. Sie lautet:

«Wenn der menschliche Geist diese höchste Ahnung erreicht hat, so entsteht eine Ueberspannung und die Zeichen stürzen in sich zusammen, sobald der Geist entflohen ist, und er muß von dem ersten kindischen Gefühl wieder anfangen.»

So erklärt sich Runge die Tatsache des Verfalls der Kunst

nach der antiken Blütezeit. Es schien ihm, als hätte dann die christliche Kunst - die Uebergangsperiode des altchristlichen Stiles wird ihm kaum bekannt gewesen sein — ganz von vorn wieder anfangen müssen. Den Grund dazu fand er darin, daß «der Geist entflohen» war, das heißt: die antike Kunst mußte zu Grunde gehen, weil sie den Zusammenhang mit der Religion verloren hatte, aus dem noch der «olympische Jupiter» entstanden war.

Michelangelos «Jüngstes Gericht» betreffen die Worte, welche nach der Erklärung der Komposition in Klammern zu lesen und oben von mir ebenfalls weggelassen worden sind:

«Hier» (bei der Komposition) «sucht der Mensch wieder, wie in der Darstellung des einzigen höchsten Symbols von Gott, ein Bild von Gott auszudrücken durch die höchste symbolische Komposition, er vereinigt sein höchstes Gefühl mit der größten Begebenheit der Welt, läßt alle Symbole der Empfindungen und der Natur darin wirken, bis er den Gedanken über die tiefste Empfindung seiner Seele, über die Allmacht Gottes ausgedrückt hat in der größten und letzten Begebenheit der Welt. So wird der Geist aufs neue erschöpft, die leblosen Stoffe sinken in sich zusammen, und das ist der Grenzstein der historischen Komposition.»

Also auch auf diesen Gipfel der Kunst ist eine Zeit des Verfalls gefolgt, die nach Runge noch andauert. Das darf aber nicht so bleiben, denn wenn die Kunst die Aufgabe hat, der Religion zu dienen, so hat sie damit zugleich die Pflicht, diese Aufgabe zu erfüllen (vgl. oben S. 25). Das tut sie aber nicht in der Zeit des Verfalls, folglich muß sie reformiert werden.

Nach der von Tieck übernommenen Geschichtsauffassung scheint unserem Künstler die Zeit nahe zu sein, die einen neuen Gipfel der Kunst hervorbringen könnte, denn er glaubt, der Protestantismus gehe zu Grunde, d. h. es entwickle sich aus ihm eine neue Religion — wie sich zur Zeit der Reformation jener aus dem Katholizismus entwickelt habe (so ist wohl das «zu Grunde gehen» zu verstehen, welches eigentlich nur auf die griechische Religion paßt). So scheint es ihm klar zu sein, daß die neue Kunsthöhe den «höchsten Geist» des Protestantismus verkörpern müsse.

Das Mittel, um die Kunst wieder emporbringen zu können, ergibt sich aus dem Grunde ihres Verfalls: «der Geist ist entflohen». Was damit gemeint ist, das ist uns längst bekannt aus den zitierten Worten über den Ursprung der Kunst und über die «Erfordernisse eines Kunstwerkes». Hier seien nur die Stellen angeführt, die das A und O der Rungeschen Kunstanschauung auf die jetzt in Betracht kommende Frage anwenden:

«. . . . wo die Kunst nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken, gleichviel ob in dem einzelnen Menschen oder bei einer ganzen Generation.» (II, 122; 26. 3. 02.)

«. . . . was den Unzusammenhang der Kunst mit der positiven Religion betrifft, da ist's ein Zustand in der Welt, der einen bis ins Mark erschüttern möchte.» (II, 201; 13. 2. 03.)

Also muß, wer die Kunst reformieren will, den verlorenen Zusammenhang mit der Religion wieder herstellen, den entflohenen Geist wieder zurückrufen und mit der Kunst verbinden.

Wie das zu geschehen hat, brauchen wir hier nicht noch einmal zu erörtern, denn wir wissen ja, wie sich Runge das Kunstschaffen denkt und was er sich unter Aufgabe und Wesen der Kunst vorstellt. Diese «wahre» Kunst — das ist der Stand, auf den die verfallene, die «eitle» Kunst gebracht werden muß.

Noch ein Jahr vor seinem Tode schrieb Runge: «Sie werden mit mir darin einverstanden sein, daß, wenn die Kunst wieder zu einem Zustande kommen soll, daß es der Mühe wert ist, in einer so teuren Zeit wie die jetzige, sich damit zu beschäftigen, sie nichts anders muß wollen können, als das Allerheiligste den Menschen aufzuschließen. Dieses ist nun zwar keines Menschen Werk, und die Erscheinung der Kunst auf der Welt in herrlichen Werken ist eine so freie Gabe, wie die Schönheit und wird dem gegeben, der nicht weiß, daß es anders sein könnte. Zur Herbeiführung des gewünschten Zustandes kann jedoch Bahn gemacht werden; aber nur durch das ernsteste wissenschaftliche Bestreben, und dieses steht in

eines jeden Menschen Macht, insoweit, daß er, was er treibt, gründlich treibe: das heiße ich bei einem Künstler, mit den Kenntnissen, die er hat, die Idee festzuhalten, die in ihm lebt und waltet; nicht die Ideen, die er gelernt hat, oder lernen kann.» (I, 188 f.; 5. 12. 09.) Die Idee, die im Künstler lebt, ist im Sinne Runges die Ahnung von Gott und von dem großen Zusammenhange des Weltalls.

Auch, wie ein Künstler aussehen müßte, der diese Kunst vertreten wollte, kann man aus dem über die Seele des Künstlers Gesagten, entnehmen. Hier seien zur Ergänzung noch folgende Worte angeführt:

«Das ist, dünkt mich, die elende Mittelmäßigkeit: wenn einer einen schönen Gedanken hat, wie die Kunst aus dem Menschen kann gediegen von neuem entwickelt werden, daß er sich es dann doch nicht versagen kann, den Weg, den alle gehen, doch auch e t w a s mit zu gehen. Entweder ganz zum Idealismus übergegangen, und in allem etwas hohes sehen, oder man muß alles platt und natürlich nehmen.» (II, 159; 16. 10. 02.) Es kann nicht fraglich sein, wie Runge zu diesem Entweder—oder steht.

«Es muß ein Künstler in sich einen tiefern Raum haben, und die Elemente der Welt in sich zu erkennen und zu ergründen suchen, und die allertiefste Schwärmerei und Leidenschaft des menschlichen Gemütes nur eben wie andere Naturerscheinungen fest ergründen, und betrachten, wie alles doch nur auf den einen innigen Punkt deutet, wodurch das Licht in die Welt gekommen ist; es kann auch, wer es zu etwas außerordentlichem bringen will, nicht genug ein Idealist (nicht bloß zum Spaß) sein und alles, was lebt und existiert, mit in seine Idee von der Welt und ihrem Zusammenhange ziehen, und je tiefer die innere Erkenntnis in uns wird, je breiter wird uns Plan und Uebersicht nach außen und desto gewaltiger und umfassender kann der Mensch wirken, wenn Gott es ihm verleiht, daß er der Glückliche sein soll, der dieses Evangelium verkündigt.» (I, 28; 13. 1. 03.)

Und Runge war davon überzeugt, daß e r der glückliche sein sollte. Schon mit dem ersten Auftauchen seiner Gedanken über die wahre Kunst spricht diese Ueberzeugung aus seinen

Worten, — er hielt es ja für die Pflicht jedes echten Künstlers, die Religion zu verkünden (oben S. 25).

«Ich habe zu ergründen gesucht, was die wahre Kunst sei, — was das erste sei, das ein Künstler zu erlangen suchen muß, welches der erste Anfang eines Kunstwerks sei. — Wie viele große Männer haben das gesucht, und sind bei den Mitteln zur Kunst stehen geblieben, haben sich einen großen Ruhm erworben und haben der Kunst dadurch unendlich geschadet! Sollte es nun nicht ein würdiges Bestreben sein, nicht allein für sich zu erlangen, sicher zu ergründen, was die erste unerläßliche Bedingung sei, von welcher ein Kunstwerk ausgehen müsse, sondern es auch der Mitwelt nicht bloß durch Raisonnement, sondern auch durch die Tat selber klar und deutlich vor Augen legen zu können? Es kann keine Frage sein, ob dieser Plan (der keine Grenzen hat) groß und würdig genug wäre . . . wäre es denn nicht möglich, auf irgend eine Weise der Sprecher (mehr noch durch die Tat als durch Worte) der wahren Kunst zu sein? Ich kenne schon viele, die im Grunde dasselbige meinen. Ich werde schweigen und sammeln, ich werde mich, ohne daß sie diesen Plan wissen, in Verbindung mit ihnen setzen können, und hernach, wenn ich auftreten kann, auftreten.» (II, 87/88 und 91; 26. 10. 01.)

«Wirkung auf die Meinungen des Zeitalters, die raisonierenden Parteien durch die Tat zu überzeugen, ist ein glänzender Punkt in meiner Einbildungskraft, und der mir nicht außer den Grenzen des Erreichbaren zu liegen deucht.» (II, 138; 21. 7. 02.)

«Ich bin nicht darum besorgt, daß ich nicht sollte mit der Zeit, nicht allein für mich zu etwas Tüchtigem gedeihen, sondern auch auf andere in eben dem Sinne wirken können.» (II, 144/145; Juli 02.)

«Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinne des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meine, auch eine Quelle an und für sich. —» (I, 19; 27. 11. 02.) Die Quelle der neuen Kunst soll also bei ihm entspringen!

«Es ist mein ernster und heiliger Wille, mein Leben daran

zu setzen, ob ich nicht ergründen kann, wie wir auf dem festen Grund unserer Religion eine Kunst bauen könnten: die sich dann freilich wie die Kirchenmusik zu: Blühe, liebes Veilchen usw. verhalten würde. Ich weiß, was ich leisten kann und was Gott mir gegeben hat, und kann darum nicht verzagen.»

«Alles menschliche Tun und Treiben, das auf Geist Anspruch macht, soll uns am Ende auf den höchsten Geist zurückführen und in ihm begründet sein: sonst ist es auf den Sand gebaut. Nun ist es mein ernster und heiliger Wille, die Kunst auf den Punkt zurückzuführen, oder von da aus eine Kunst zu begründen, worauf der Grund der ganzen Welt steht.»

«. . . mein ganzes Leben daran zu setzen, um zu erforschen, ob wir auf unsre geoffenbarte Religion nicht eine Kunst bauen können, das ist mein Plan.» (II, 175. 177. 179. Briefe a. s. Braut 02.)

«Ich kann Ihnen (schriftlich wenigstens) es nicht so deutlich sagen, wie ich es wohl weiß, daß eine schöne und wohl bessere Kunst vor uns liegt, die wir finden werden, und worauf hin alle meine Kräfte steuern. Erreiche ich es, so werde ich durch mein Leben zu bahnen suchen, daß auch andere das Land finden.» (II, 183; 18. 12. 02.)

Das Bewußtsein des Berufes als Reformator der Kunst, welches hier Pflichtbewußtsein ist, könnte bei Runges Bescheidenheit leicht etwas drückendes für ihn haben, wenn er nicht die feste Zuversicht hätte, daß die Neuschöpfung der Kunst gelingen müsse:

«Es ist . . deutlich zu fühlen, daß wieder die Welt mit etwas schwanger geht, daß die Gleichgültigkeit gegen das Tiefste, das im Menschen liegt, nicht bestehen wird und wir etwas Herrliches zu erwarten haben. Ich weiß auch wohl, wie das Land aussehen wird, und hoffe es immer mehr in mir zu ergründen. Aus mir, aus dem, was Gott mir gegeben hat, ist mir alles gekommen; warum sollte ich nun nicht hoffen und fest glauben, daß das so fort gehen wird?» (II, 183.)

Auch dessen ist er gewiß, daß es ihm selbst nie an Stoff gebrechen werde, um seine Gedanken von der neuen Kunst durch die Tat auszudrücken:

«Daß ich übrigens dafür nicht bange werden kann, daß

der lebendige Brunnen von unendlichen Bildungen in mir aufhören könne, dafür bürgt mir der Quell, aus dem er voll wird, und, lieber Vater, unsre innigste Demut und Liebe zu dem allmächtigen Gott, und für das, was er mir im Innern und von außen gegeben, — das Schönste und Herrlichste, was der Mensch erlangen kann. Dies macht uns bedenken, daß wir nur Menschen sind und alles nichts wäre ohne die unendliche Liebe des allerhöchsten Gottes. Wir sind nur das Werkzeug in seiner Hand und wie mag sich die Axt rühmen des Streiches dessen, der damit hauet?» (I, 30f.; 13. 1. 03.)

Ganz abgesehen davon, daß Runges ganzer Anschauung nach, sein Beruf ihm heilig ist, erkennt man den Eifer, mit dem er ihn ergreift, auch an dem Verzicht auf die beabsichtigte Reise nach Italien und Frankreich [49].

«. . . . man muß sich selbst bezwingen, der Teufel führt uns auf die Zinne des Tempels, wo wir unsre ganze Herrlichkeit zeigen sollen und führt uns zuletzt gar in die alte abgelebte Welt hinein, deren Herrlichkeiten er uns alle geben will, wenn wir niederfallen und ihn anbeten. — Und so wirst du noch deutlich einsehen, daß ich nicht in Italien studieren soll; wenn ich es einst sehen soll, so ist das vielleicht um 20 Jahre. — Sollte es Ossian wohl gut gewesen sein, wenn er den Homer studiert hätte?» (I, 19; 8. 11. 02.)

«Ich bin ein Mensch, und es ist nichts unbeständiger und gebrechlicher, als des Menschen Kräfte und Willen, wenn er sie forcieren will, oder stolz darauf ist, oder ihnen zu viel bietet. Dies ist das Rechte und ich habe es gefunden; sollte ich nun nach Italien gehen und nach Paris, und mich durch alle die Sachen, die mich (sic!) dort notwendig imponieren müßten, aufhalten lassen? Sage nun selbst, ob das ratsam wäre? Ich bin nicht mit mir fertig, und wenn ich das einmal bin, wenn ich soweit bin, daß ich mit einiger Ruhe in diesem Plan, den ich nur im allgemeinen ahne, fortarbeiten kann — dazu gehören viele Jahre; muß ich nun erst soweit sein, oder nicht?» (I, 22f.; 27. 11. 02.)

«Weil ich nun dieses ins Werk richten will, so ist es nach meiner Ueberzeugung notwendig, daß ich Italien und Frankreich in Hinsicht der großen Kunstwerke nicht erst sehe,

weil mich diese nur auf eine gewisse Zeit von meiner Idee ablenken, [mir] am Ende vielleicht über den Kopf wachsen, und das, was jetzt lebendig vor meiner Einbildungskraft steht, ersticken würden.» (II, 179; 02.)

Runge sieht es also als einen Abfall von seinem inneren Beruf, von seiner Mission an, wenn er den Plan beibehielte, nach Italien und Frankreich zu gehen. Dieser Widerwille bezieht sich aber nur auf die Kunstwerke, die er dort zu sehen bekäme. Er fürchtet, zu sehr abgelenkt zu werden und vielleicht selbst in den Fehler zu fallen, den er in dem weimarischen Kunstbetriebe erblickt, denn er hält es überhaupt für falsch, die Weise der Künstler vergangener Zeiten nachzuahmen (vgl. Einleitung und später S. 29).

Seine Stellung zu alten Kunstwerken ist — bei aller Verehrung der hohen Meisterwerke — zeitweise so extrem, daß er es für besser hält, wenn die Zeugnisse vergangener Kunstepochen vernichtet würden. Auf diese Meinung, die Runge gesprächsweise einem Bekannten gegenüber geäußert hat, bezieht sich folgendes Wort aus einem Briefe desselben:

«Ebensowenig kann ich bis jetzt begreifen, daß es für die Kunst ein großes Glück wäre, wenn alle vorhandenen Kunstwerke mit einem Male vernichtet würden, und die Kunst wieder von vorne anfangen müßte. — Freilich bin ich fest überzeugt, daß die mehrsten Künstler weit größer geworden sein würden, wenn sie nicht durch ihre Vorgänger oder durch das Regelgeschwätz über deren Werke zu sklavischer Nachahmung verleitet wären; allein soll der junge Künstler dieses leicht zu vermeidenden Mißbrauchs wegen die andern großen Vorteile, z. B. das Studium des so schwer aus sich selbst herauszubringenden mechanischen Teils der Kunst usw. entbehren? Wie würde das seine Fortschritte lähmen? — — —» (II, 235 f.; 28. 8. 03.)

Hierauf erwiderte Runge unterm 30. August 1803:

«Sie sagen, daß Sie das nicht begreifen können, daß es für die Kunst ein großes Glück wäre, wenn alle Kunstwerke jetzt untergingen. — F ü r d i e K u n s t wohl nicht, aber für uns. Lieber Freund, ich frage noch einmal: Gibt es denn nicht etwas, wogegen die Kunst wie Dr. — geachtet werden kann?

Lieber, ich weiß es ja wohl, wie schön die Kunst ist, und wie herrlich sie den Menschen beschäftigt: und doch will ich kein Künstler in dieser Ansicht sein. Ich weiß, was ich weggebe; aber ich weiß auch, was ich erhalte. — Wenn es notwendig wäre, daß die Kunstwerke jetzt zerstört würden, so wären sie es auch. — Jetzt stehen sie noch eine Weile; aber ihre Zeit wird auch kommen — und meine auch.

Wodurch soll aber die Kunst wachsen, als dadurch, daß es dem Menschengeschlechte notwendig ist, sich ihrer zu bedienen, weil das, was durch sie gesagt wird, auf keine andere Weise gesagt werden kann? — Wozu aber wäre noch die alte Mythe notwendig? wozu noch irgend etwas, das gesagt ist? Was gesagt ist, ist vollendet; was zum zweiten Male gesagt wird, — gut in Bibliotheken oder auf Kornböden geschüttet zu werden, aber auf beiden gedeiht kein Same zu neuen Gewächsen, außer: der Kornboden verfault und stürzt zusammen, da kann nun wohl manches Korn aus dem Sturz aufwachsen.» (II, 237.)

Also weil der Künstler das aussprechen soll, was in ihm ist, und doch nichts in ihm sein kann, was ganz und gar einer vergangenen Zeit angehört, soll er die Alten nicht nachahmen — am liebsten gar nicht sehen, um nicht nachahmen zu können. Weil die Kunst einem höheren Zweck dienen soll, weil sie etwas zu verkünden hat, weil sie als Sprache notwendig ist, diese Notwendigkeit aber aufgehoben wird, wenn die Kunst nur bekanntes wiederholt — deswegen soll sie sich hüten, in den alten Bahnen weiter zu wandeln.

Runges Liebe umfaßt Gott und die ganze Welt, wie sie ihm entgegentritt, die lebendige Gegenwart. Darum will er aus ihr, d. i. aus sich selbst heraus, seine Werke schaffen, wie es die Alten getan:

«Aus mir, aus dem, was Gott mir gegeben hat, ist mir alles gekommen: warum sollte ich nun nicht hoffen und fest glauben, daß das so fortgehen wird? Man hat, dünkt mich, zu sehr auf die Autorität der Vorgänger gebaut, und wir haben den ewig quellenden Brunnen, den Hauch, den Gott uns eingeblasen, ebensowohl in uns, wie sie; warum sollten wir also nicht auch direkt auf uns selbst vertrauen?» (II, 183.)

«Ich sehe den Zusammenhang ein, den die alte Kunst mit der alten Welt hatte, und ich weiß es gewiß, daß jetzt eine ganz neue Kunst entstehen muß.» (II, 179.)

«Das Studium der Alten und das Entwickeln aller Stufen der Kunst daraus ist zwar sehr gut: es kann aber dem Künstler nichts helfen, wenn er nicht dahin kommt oder gebracht wird, den gegenwärtigen Moment des Daseins mit allen Schmerzen und Freuden zu fassen und zu betrachten; wenn nicht alles, was ihm begegnet, persönliche Berührung mit der weitesten Ferne und dem innersten Kern seines Daseins, mit der ältesten Vergangenheit und der herrlichsten Zukunft wird, die ihn nicht zerstört, sondern stets vollkommner formiert.» (I, 160; vor 1. 2. 10.)

Es würde der Zweckhaftigkeit der Kunst nicht entsprechen, wenn Runge allein den Gipfel der Kunst, den er vor sich sieht, zu erklimmen suchte.

«Sieh', daß ich für mich allein bloß eine Höhe der Kunst zu erreichen suche, damit ist wenig getan. Hätten die Alten nicht auch zugleich alles gründlich dargetan, wie hätten a l l e miteinander fortschreiten können!» (II, 91.)

Es genügt also nicht, selbst durch Werke zu wirken, sondern es müssen auch andre Künstler veranlaßt werden, mitzuarbeiten, mitzustreben nach dem einen großen Ziel. In diesem Sinne faßt Runge den Plan, eine Schule zu gründen. Er hofft damit zugleich den Lehrbetrieb reformieren zu können. Daß ihm das System an den Akademien nicht zusagt, erkennt man deutlich genug aus den verschiedenen Auslassungen über die Künstler nach Mengs.

Der Hauptfehler der akademischen Lehrweise liegt für Runge in der Art, wie die jungen Künstler komponieren lernen (vgl. vor allem die Worte über Casanova und seine Schüler, oben S. 42f., 46f.), — wie sie gewöhnt werden von außen nach innen zu gehen. Das ist derselbe Fehler, der die weimarischen Preisaufgaben unserem Künstler verfehlt erscheinen läßt (oben S. 5), derselbe Fehler, den er den Niederländern im Vergleiche zu den alten Italienern und Deutschen (II, 82; oben S. 42) zurechnet.

Zeitweise gedachte er, sich mit einer in Hamburg von anderen gegründeten Schule in Verbindung zu setzen (II, 189),

dann wieder wollte er selbst eine ins Leben rufen. Zu den Reformideen kamen noch die Erwägungen, daß er auf diese Weise Gehilfen erhalten würde, was ihm sehr willkommen gewesen wäre, und daß er damit manchem armen Künstler wirtschaftlich würde helfen können. Gegen Ende seines Lebens sehnt er sich immer dringender nach einer gemeinschaftlichen Werkstatt mit gleichgesinnten jüngeren Künstlern[50].

Dieser Plan einer Werkstatt ist niemals zur Ausführung gekommen; er ist auch von nebensächlicher Bedeutung. Uns interessiert jetzt am meisten, wie sich Runge die Verwirklichung seiner Ideen zur Neuschöpfung der Kunst dachte und wie weit er selbst daran mitarbeitete.

2. Landschaftskunst und Symbolik.

Runges Verhältnis zur Natur; — Landschaft im Sinne Runges.

Die neue Kunst wird — soviel ist klar, denn sie soll ja die «wahre» Kunst werden — in engstem Zusammenhange mit der Religion stehen. Das gilt nicht nur von der Gedankenrichtung, in der sich der Inhalt der Kunst bewegen soll, sondern auch von der Wahl des Stoffgebiets, denn das Stoffgebiet bedingt die Form. (Man könnte diese insofern innere Form nennen, — die äußere ist von anderen, von technischen Faktoren abhängig); die Form aber hat nach den hier erörterten Anschauungen keine selbständige Bedeutung, sie ist nur insofern etwas wert, als sie einen bestimmten Gehalt verkörpert. Um das zu können, muß sie dem Gehalte, den sie tragen soll, entsprechen. Folglich wird das Stoffgebiet, von dessen Wahl sie abhängig ist, den durch die Kunst vom Künstler zur Anschauung zu bringenden Gedanken naheliegen.

Bei Runge handelt es sich also darum, das seiner Religion entsprechende Stoffgebiet zu finden.

Ich sagte von Runges Religion, sie sei christlich, erhalte aber auf ihrer der umgebenden Welt zugekehrten Seite eine

mystisch-pantheistische Färbung. Damit ist auf sein Verhältnis zur Natur hingedeutet, welches wir hier näher betrachten wollen.

Wir kennen schon das Wort, in welchem gesagt wurde, es liege viel Liebe «in uns und um uns allenthalben herum» und wolle «uns aus jeder Blume und jeder Farbe und hinter allen Zäunen und Büschen und bis zu den fernsten Sternen versteckt immer freundlich in die Augen sehen» (I, 5).

«Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele?» (I, 6; Febr. 02.)

«. . . Die Empfindungen, die in mir jedesmal beim Monde, oder beim Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewußtsein alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte, gingen meiner Seele vorüber: mir wurde dieses feste Bewußtsein zur Ewigkeit: Gott kannst du hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bist du gewiß . . . . — Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde rötet sich der Aether, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einen Akkord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!» (I, 9; 9. 3. 02.)

«Es kommen mir bisweilen Stunden, wo mir ist, als sähe ich die Welt sich in ihre Elemente zerteilen, als ob Land und Wasser und Blumen, Wolken, Mond und Felsen Gespräche führten, als sähe ich diese Gestalten lebendig vor mir, und es ist, als wenn ich halb wahnsinnig wäre; aber ich halte geduldig aus, und dann, wenn ich wieder im Freien bin, verstehe ich alles besser. — Es ist, dünkt mich, auch gewiß, daß sich gute

Geister ordentlich unser annehmen, sonst wäre es auch nicht möglich, das zu übersehen und zu begreifen, was doch so sichtbar und zusammenhangend von Anbeginn sich mir vor Augen stellt. —» (II, 182; 18. 12. 02.)

«Ist es nicht sonderbar, daß wir klar und deutlich unser ganzes Leben emplinden, wenn wir dicke schwere Wolken bald dem Monde vorübereilen, bald ihre Ränder von dem Monde vergoldet, bald die Wolken den Mond völlig verschlingen sehen?» (I, 15; 9. 3. 02.

«Wenn ich mir die tröstendste Anschauung der Natur, die je in mich gekommen ist, versinnliche, so finde ich kein größeres Bild, und keines, welches mich so überzeugt und gewiß macht von dem, was ich nicht habe und was ich haben muß, um selig zu sein, als den Aufgang des Lichtes in der Natur. Wie der Trost des Himmels in ein reuiges Gemüt, und in eine, in der Taufe der Tränen umgewandelte Seele fällt, und in der Wehmut ihr ein neues Leben aufgeht und Frucht bringt, so fällt das Licht der aufgehenden Sonne in den Tau, und die Vegetation gestaltet sich in den leuchtenden Umgebungen des Wassers, entzündet durch das Licht.» (I, 99; 26. 9. 0(.)

«Wenn du aber, mein Herz und Sinn, eins bist in dem Geist, — was will wohl die ruhige Seele, die aber von allem Entzücken des Daseins wogt, glühet und funkelt, wie die sinkende Sonne, die nun mit Erd' und Himmel in Nacht versinkt, — was willst du, Seele, als verstummen, wie alle Himmel waren, ehe das Wort von Anfang gesprochen war —?

. . . . Wie sollte ich nicht in Begeisternng geraten über die herrliche Erscheinung, die vor mir liegt und worin Erde und Himmel sich erschlossen hat? —» (I, 71; 06.)

«Welch' eine Riesengestalt ist die Sonne in ihrem Aufgang! Ihre Flügel reichen bis ans Ende der Welt, sie durchschauet mit ihren Augen die Tiefen wie ein Adler, und ihre Gedanken schweben in unendlicher Höhe; von Anfang ist sie gekommen und ohne Ende ist ihr Flug. — Wir stehen und hören das Rauschen ihrer Flügel in unsrer Blindheit und möchten ihre Gestalt erkennen; sie fliegt in unaufhaltbarem Fluge dahin, uns aber übereilet der Tod. — O, daß ich fliegen könnte mit dir, und sterben mit dir und preisgeben meinen Leib und

meine Seele, wie den Leib hat gegeben Jesus Christus für uns! Aber mein Sinn ist eisern, ich erkenne sein Licht und mein Herz ist wie Eis; wo bin ich hingekommen und welch ein Tod ist über mich ausgebreitet! Wie soll ich die Schmerzen erlangen, die mir deine Gnade erwerben?» (I, 102; 26. 9. 06.)

«Ewige Sonne! Noch einmal blitzt dein flammender Blick über das Tal und du versinkst. — Durchglüht vom letzten Strahl zittern die Wolken dir nach. Dieser goldene Saum, dieses feurige Meer erregen in mir die unaufhaltsame Begierde nach dem ewigen Lande der Liebe. Warum hält mich die Schwere des Körpers zurück? Warum erhielt nur der Adler Flügel, sich in diese Seligkeit zu stürzen? —

Ungeduldige Seele, harre noch ein wenig. Siehe, der sternendurchwebte Schleier der Nacht ruht über dir: selige Ahnung stillet die tobende Brust. Diese ruhige Stille löset jeden Wunsch, ich fühle die lebendige Gegenwart, sie schreitet still und duftend mir vorüber.

— Süße Kindheit! Nur ruhige Sterne blinken dich an, über dir ruht noch die dunkle unsichtbare Zukunft und du siehest mit großen Augen in die flammende Schrift deines Geschickes; Glück und Unglück, es blitzet das eine so freundlich wie das andere dir zu.

— Aber heller wird es vor meinem Blicke. Die Sterne verschwinden, mit ihnen die Aussicht in das zukünftige Schicksal. Ich erkenne neben mir mich selbst in andern. Bin ich nicht allein? ist außer mir noch eine Welt? Mit unnennbarer Wehmut faßt es meine ganze Seele. Nicht verschlossen ist mir der Blick in dein Auge, in deine Seele, auch du stürzest mir freudig entgegen. — Liebe! dich suchte ich, du warst der flammende Strahl, der meine ersten Stunden erhellte. Finde ich so dich wieder? Warst du es, die in der Nacht aus dem schönen, großen ruhigen Sterne mir Freud' und Liebe in die Seele goß? Löset sich so herrlich das Rätsel meines Lebens? An deinem Herzen, in deinen Augen, in deinen Armen finde ich mich? — . . .» (I, 220; 27. 1. 02. Einleitung z. poet. Beschreibung eines Figurenbildes: «Amors Triumph»).

Wir sehen, daß Runge dasselbe, was der wahre Künstler in seinen Werken darstellen soll — den Zusamenhang des

Menschen mit dem All — in der Natur erkennt. So ist es selbstverständlich, daß er in der Darstellung der Natur — in der Landschaftsmalerei die zukünftige Kunst sieht.

Man braucht nicht erst darauf hinzuweisen, daß er natürlich nicht an die sogen. Vedutenmalerei denkt, — welche nichts als eine bestimmte Gegend darstellt (ein außerästhetisches Interesse weckt, während sie wirklich ästhetische Wirkung oft überhaupt nicht und sonst nur nebenbei erzielt. Sie will nur nackte Vorstellungen durch Anschauung erwecken, während ästhetische Wirkung davon abhängt, daß das Gefühl erregt wird und daß Gefühle in die Vorstellungen eingehen)[51].

Runge will mehr, viel mehr! Das erkennt man eben an seinem Verhältnis zur Natur. Für die Betrachtung seiner Stellung zur Landschaftskunst wird es von Nutzen sein, zu sehen, wie jenes zu beurteilen ist.

Nach dem, was ich oben (S. 10 f.) über die mystisch-pantheistische Seite von Runges Religion gesagt habe und was wir überhaupt über seine tiefe Frömmigkeit wissen, könnte es scheinen, als ob seine Naturanschauung ein unfreies, Mythen bildendes und glaubendes Verhalten sei. Ist das nun wirklich bloß Schein oder ist es Wahrheit?

Die Grundlage von Runges Verhältnis zur Natur ist jedenfalls der der menschlichen Seele natürliche Zug, sich in Seelenloses hineinzuversetzen, ein «notwendiger Seelenakt»[52]. Nun fragt es sich, ob diese Seelenleihung völlig im Dunkel des Unbewußten geschieht, und ob die beseelte Natur sich auswächst zu einer Macht, welcher der Mensch, von dem die Natur erst ihre Seele hat, sich untertan fühlt, ob das in die Naturerscheinungen gelegte Ich, wie Vischer[53] sagt, ein außer und hoch über dem Menschen stehender anderer wird, — oder ob es dem Menschen möglich ist, ob es ihm «vorbehalten» (Vischer) bleibt, die Naturbeseelung als sein eigenes Werk zu erkennen. Im ersten Falle glaubt er wirklich an die beseelte Natur, im zweiten nur poetisch; in dem einen steht er der Natur unfrei, in dem anderen frei gegenüber. Frei oder unfrei — es ist zweifellos, daß diese Frage bei einem Künstler, der die Natur zum Gegenstand seiner Kunst machen will, von großer Bedeutung ist.

Die Frage wird, soweit sie nicht schon durch die eben zitierten Worte entschieden ist, zugleich mit der Frage nach dem, was sich Runge unter «Landschaft» vorstellt und wie er sie von der «Historie» unterscheidet, besonders klar in folgenden beiden Stellen beantwortet:

«Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, sie sahen nur immer im Menschen sich die Natur regen; das ist das eigentliche historische Fach, daß sie in der Historie selbst nur wieder jene mächtigen Kräfte sahen: Das war die Historie; das größte Bild, was daraus entstand, war das Jüngste Gericht; alle Felsen sind zur menschlichen Figur geworden und die Bäume, Blumen und Gewässer stürzen zusammen.

Jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen; denn alle Tiere und Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. Daß die Gestalten außer uns nichts sind, will ich dir erklären:

> «Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele. — Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden gegen den Morgen, und setzte den Menschen drein, den er gemacht hatte.» Und weiterhin: «Denn als Gott der Herr gemacht hatte von der Erden allerlei Tier auf dem Felde und allerlei Vögel unter dem Himmel, brachte er sie zu dem Menschen, daß er sehe wie er sie nennete; denn wie der Mensch allerlei lebendige Tiere nennen würde, so sollten sie heißen.»

Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte menschliche Blume, die wir mit

unserer Freude meinen. Wenn wir in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition.» (I, 16 f.; 7. 11. 02.)

«In der ganzen alten Geschichte haben, wie es mir scheint, alle Künstler immer dahin gestrebt, in den Menschen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte zu sehen und auszudrücken: wie im Homer und in der eigentlichen Geschichte immer nicht sowohl die Menschen individuell, sondern so genommen sind, wie die gewaltige Zeit sich in ihnen geregt hat; auch im Shakespeare; und vorzüglich in allen den antiken Bildern, und dies wäre so nach meinen Gedanken wohl das Abzeichen und der bestimmteste Unterschied der historischen Kunst von der Landschaft; auf solche Weise wäre auch nach dem Jüngsten Gericht von Michel Angelo nicht gar viel mehr möglich gewesen. — Die Landschaft bestände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen; es wird mir bei allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradiese her sein muß: es ist grade so das reinste, was noch in der Welt ist und worin wir Gott, oder sein Abbild — nämlich das, was Gott zu der Zeit, da er die Menschen schuf, «Mensch» geheißen hat — erkennen können. Denn weiter soll sich doch wohl der Mensch kein Bild von Gott machen, er kann es auch nicht. Es steht auch in der Bibel: «Als Gott der Herr gemacht hatte von der Erden allerlei Getier . . . (usw. wie oben) . .» — Ich meine, daß man das so nehmen könnte: welchen Geist der Mensch in sie legte, den sollten sie haben. Das wäre dann so erst die rechte Blume; denn ich nehme auch an, daß die Blumen dabei gewesen sind, und nun, dächte ich, müßten wir es einmal erst erforschen, was denn wohl noch für ein Name darin sitzt.» (I, 24; 1. 12. 02.)

Runge ist sich demnach bewußt, daß die Naturbeseelung vom Menschen ausgeht, er steht der Natur f r e i gegenüber. Nun darf man aber nicht annehmen, daß er sich immer sagt:

das, was du in der Natur zu sehen glaubst, legst du selbst erst hinein! – Diese Klarheit wäre ganz unkünstlerisch, sie würde dem künstlerischen Schaffen durchaus nicht förderlich sein, weil sie dem kalten Verstand gegenüber dem warmen Gefühle zuviel Arbeit überlassen würde.

Vischer[54] spricht von der unwillkürlichen und dennoch freien, unbewußten und in gewissem Sinne doch bewußten Naturbeseelung. Die Einfühlung — so kann man den Akt auch nennen – geschieht zwar unbewußt und unwillkürlich, aber, wenn ich zerlegen will, so ist mir die Möglichkeit gegeben, die Täuschung zu erkennen, — das Erkennen bleibt vorbehalten.

Diese Art der Einfühlung kennzeichnet Runges Verhältnis zur Natur. Die Natur ist ihm nicht wirklich Gott, sondern nur das Bild Gottes — und das auch nur, insofern die menschliche Seele, Gottes Abbild, in die Natur eingefühlt wird.

Seiner Frömmigkeit entsprechend, bleibt er auch hier in Fühlung mit der biblischen Anschauung von dem Verhältnis des Menschen zu Gott, indem er auf die Schöpfungsgeschichte zurückgreift. Man wird sich seinen Gedankengang ungefähr so vorzustellen haben: Die menschliche Seele war ursprünglich das Ebenbild Gottes: dadurch, daß der erste Mensch der Umwelt Namen gab, wurde zum allerersten Male der Akt der Naturbeseelung ausgeübt. Gleichzeitig wurden dadurch die Züge vom Bilde Gottes in die Natur verpflanzt. Dann kam der Sündenfall, der Mensch ward unrein – die Aehnlichkeit seiner Seele mit Gott verschwamm (sie verschwand nicht ganz, — weil die Sünde den Menschen doch nicht ganz und gar beherrscht). Nun ist Gottes Bild nur noch in der Natur rein erhalten. Wir können's aber nicht recht erkennen, weil wir es in uns haben müßten, wenn wir es in der Natur sehen wollten, — weil wir rein sein müßten. Die Seele, die wir in die Natur hineinlegen («so sehen wir in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt») stimmt nicht mehr ganz überein mit dem Bilde Gottes. Darum muß der Mensch nach Reinheit streben, muß suchen wieder wie ein Kind (vgl. S. 15) Gott ähnlich zu werden, um Gottes Bild in der Natur klar und deutlich sehen und durch die Natur darstellen zu können.

So löst sich jetzt auch der Widerspruch auf, den wir in Runges Religion aufdeckten. Er ist Christ seinem wirklichen Glauben nach, aber er ist Pantheist seinem poetischen Glauben[55] nach — Pantheist, wenn man nun noch so sagen darf, da doch der zu Grunde liegende Gottesbegriff eben der christliche ist. Man könnte es darnach für falsch halten, daß ich trotzdem den poetischen Glauben oben als eine Seite der Religion erwähnt habe. Aber der poetische Glaube Runges wächst aus seinem wirklichen Glauben hervor[56] und ist von ihm untrennbar. Sagt doch Runge selbst von der neuen Kunst, deren unmittelbare Voraussetzung sein poetischer Glaube ist:

«So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon sein, sonst fällt sie zusammen wie das Haus auf dem Sande.» (I, 27; 1. 12. 02.)

In Zeiten künstlerischer Erregung sind Runges Christentum und sein poetischer Glaube jedenfalls in eins verschmolzen gewesen.

In den beiden eben angeführten größeren Stellen war, wie schon erwähnt, die Beantwortung zweier weiterer Fragen enthalten, die ich nicht ausschalten konnte, ohne den Text unnötig gewaltsam zu zerreißen. Jetzt wollen wir diesen beiden Fragen: «was versteht Runge unter Landschaft?» und «wie unterscheidet er sie von der Historie?» näher treten und zur Ergänzung des eben vernommenen, noch einige andere Worte Runges betrachten.

«Michel Angelo war der höchste Punkt in der Komposition; das Jüngste Gericht ist der Grenzstein der historischen Komposition, schon Rafael hat sehr vieles nicht rein historisch Komponiertes geliefert, die Madonna in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung, die er durch die so wohl bekannten Gestalten ausgedrückt hat, nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Kompositionen neigen sich zur Landschaft hin, — die Aurora von Guido: es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Land-

schaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond nicht ebenso festhalten, wie eine fliehende Gestalt, die einen Gedanken bei mir erweckt, und wird jenes nicht ebenso ein Kunstwerk? Und welcher Künstler, der dieses in sich fühlt, den die Natur, die wir nur noch in uns selbst, in unsrer Liebe und an dem Himmel rein sehen, erweckt, wird nicht nach dem rechten Gegenstande greifen, um diese Empfindung an den Tag zu legen? Wie könnte ihm da der Gegenstand mangeln? Solch ein Gefühl muß also dem Gegenstande noch vorausgehen; wie ungereimt also eine Aufgabe?«[7] Wie können wir uns denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neueren Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zu Grunde ging: bei uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten.» (I. 6/7; Febr. 02. Bruchstückweise schon mehrfach zitiert.)

«Ich glaube schwerlich, daß so etwas Schönes, wie der höchste Punkt der historischen Kunst war, wieder entstehen wird — es müßte denn auf einem ganz neuen Wege geschehen und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder ent-

stehen könnte, das ist in der Landschaft. Wir können wohl sagen, daß es eigentlich noch keine rechten Künstler darin gegeben hat, nur so hin und wieder einige und grade in den neuern Zeiten, die den Geist der Kunst auch hierin geahnet haben.

Ist es nicht sonderbar, daß wir klar und deutlich unser ganzes Leben empfinden, wenn wir dicke schwere Wolken bald dem Monde vorübereilen, bald ihre Ränder von dem Monde vergoldet, bald die Wolken den Mond völlig verschlingen sehen? es kommt uns verständlich vor, als könnten wir bloß in solchen Bildern unsre ganze Lebensgeschichte schreiben; und ist es denn nicht wahr, daß es seit Rafael und Buonarotti keine eigentlichen Historienmaler mehr gegeben hat? Selbst Raffaels sixtinische Madonna neigt sich geradezu zur Landschaft, — freilich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen.» (I, 14 f.; 9. 3. 02.)

Die Historie sah die Natur im Menschen sich regen und die Geschicke der Welt in der Geschichte der Menschen ablaufen, sie dachte sozusagen nur in Menschen, sie stellte alles durch Menschen dar — die Natur allein hatte keinen Sinn. Jetzt aber erhält alles außerhalb des Menschen dadurch Sinn und Bedeutung, daß er die von ihm ausgehende Naturbeseelung erkannt hat, und so in der Natur sich selbst, seine Gefühle usw. wahrnimmt. Die neue Kunst — die Landschaft — soll den Menschen d. h. seine Seele, in welcher sein Zusammenhang mit Gott gegeben ist, sein seelisches Leben durch die Natur darstellen.

Zwischen Historie und Landschaft stehen Darstellungen, wie die sixtinische Madonna. Hier verwendet Rafael zwar noch den Menschen als Symbol seiner Gedanken; aber er verzichtet darauf, diese als an ein wirkliches oder als wirklich geglaubtes Ereignis gebunden wiederzugeben. Wenigstens übt das Bild seine zweifellos tiefe ästhetische Wirkung nicht als Darstellung einer Begebenheit aus[58].

Wenn Runge auch noch Guido Renis Aurora hier anführt, so tut er das, weil er darin nur das symbolisch wiedergegebene Naturereignis sieht und weil er dieses nicht, wie es dargestellt ist, als wirklich zwischen menschlichen Gestalten sich vollziehend

glaubt. Dagegen glaubt er sehr wohl an die in Michel Angelos «Jüngstem Gericht» dargestellte Begebenheit — als an eine, welche in Zukunft wirklich wird — ein Gegensatz, der nur für einen so streng bibelgläubigen Menschen Geltung hat.

Ob nun diese Anschauungen über Historie und Landschaft richtig sind oder nicht, jedenfalls erkennt man soviel, daß für Runge — gemäß seiner Ansicht über den höheren Zweck der Kunst — nur symbolische Kunst im höchsten Sinne in Frage kommt. Bisher wurde die Geschichte der Menschheit symbolisch verwendet, jetzt soll die Natur die Symbole hergeben für die Darstellung des menschlichen Lebens durch die Landschaft.

Die Neuerung steht in Einklang mit der Richtung der Zeit, welche sich den Naturwissenschaften mit größerer Energie zuwandte als es je vorher geschehen war.

Es ist interessant, daß Runge gerade an einem Manne wie Goethe, der sich so intensiv mit den Naturwissenschaften beschäftigte, eine zeitgemäße Kunstanschauung vermißte. Der typische Vertreter der Zeit unterließ es, auf diesem Gebiete aus ihr ähnliche Konsequenzen zu ziehen wie Runge.

Die «Tageszeiten».

Wie sich Runge den Beginn der Entwicklung der neuen Landschaftskunst dachte, die das Leben des Menschen oder richtiger der göttlichen Seele des Menschen darstellen sollte, wird man am besten aus den Schritten ersehen können, die er selbst auf dem neuentdeckten Wege tat.

Sein Hauptwerk in dieser Richtung sind die «Tageszeiten»[59], von denen ich vorläufig nur eine Beschreibung geben will. Im weiteren Verlauf der Untersuchung werde ich mich mit den Einzelheiten genauer befassen und dabei auch andere Werke, wie z. B. die «Quelle» und die «Lehrstunde der Nachtigall», welche Runge als Uebergangswerke zur neuen Kunst bezeichnet, mit heranziehen, soweit sie den Gang der Betrachtung zu fördern vermögen[60].

Im Folgenden gebe ich Runges eigene Beschreibung der ersten Zeichnungen, welche dann auch durch Stich vervielfältigt worden sind.

Vom «Morgen» heißt es (I, 31): «Unten ist ein leichter Nebel, aus welchem eine große Lilie gerade herauswächst. Vier Knospen fallen von beiden Seiten in Bogen wieder herunter, auf welchen vier Kinder sitzen, die Musik machen; die Knospen tun sich auf, und es fallen Rosen und bunte Blumen heraus auf den Nebel, der sich von ihnen färbt. In der Mitte des Bildes steigt die aufgeblühte Lilie, hell wie ein Licht schnurgerade in die Höhe, und in dem Kelche auf jedem Blatte sitzt ein Kind; die beiden mittleren nach vorn haben sich umfaßt und sehen einander in die Augen; die beiden zur Linken vertiefen sich mit dem Blick in den Kelch; und die beiden zur Rechten in das, was über ihnen ist, nämlich die Staubfäden, auf welchen drei stehen und sich umfaßt halten, und das Pistill der Lilie in die Höhe halten, auf welchem die Venus — der Morgenstern — sitzt; dieser wird vergoldet. Der Himmel ist oben ganz dunkelblau, welches sich allmählich heller gegen den Nebel nach unten verliert, so daß die Lilie mit samt den Kindern wie ein großes Licht erscheint. Auf beiden Seiten fallen die Wolken herunter, deren Ränder hell beleuchtet sind. Nach unten sammelt sich das Farbige immermehr, so daß es einen Sonnenaufgang bildet, der eben nicht leicht darin zu verkennen sein wird. Das Licht ist die Lilie und die drei Gruppen haben, wie sie gestellt sind, wieder Beziehung auf die Dreieinigkeit. Die Venus ist das Pistill, oder der Mittelpunkt vom Licht, und dieser habe ich mit Fleiß keine andere Gestalt als den Stern gegeben.»

Ueber den «Tag» erhält Tieck folgende Mitteilung (I, 35): «Ich habe da nun oben die Lilie durch einen Kornblumenkranz gesteckt; die Sonne sehen wir am Tage nicht an, wir sind im Bilde selbst und freuen uns der Lebendigkeit unsrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben. So sitzt denn die Mutter unten in einer Nische, deren Rand von Aprikosen, Kirschen, Johannisbeeren, Pflaumen und Weintrauben ist. Unten zu ihren Füßen quillt das lebendige Wasser heraus. Vor ihr trennen sich die beiden Geschlechter am Tage zur Arbeit und zum Leben, zwischen ihnen blühen zwei Vergißmeinnicht, welche die Trennung aussprechen; auf beiden Seiten sind nun neben den Figuren Brennesseln, dann bückt sich auf jeder

Seite eines um ein Veilchen zu pflücken, wobei sie sich nach einander umsehen: weiter kommt eine große Distel und vor dieser steht eine Glockenblume (auf der andern Seite eine Hyazinthe), an welcher ein Kind wie läutend steht. Hinten wächst neben der Laube zu beiden Seiten eine blaue Iris, deren Schilf sich über der Laube zusammenbiegt, wo in der Mitte zwei Kinder die Mahlzeit zusammen halten. Hinter allem diesen schießt auf der weiblichen Seite Flachs, auf der männlichen steigen Kornähren auf.»

Das Gegenstück des ersten, der «Abend» (I, 31 f.): «Hier sinkt die Lilie in die Wolken hinunter. Die zwei vorderen Kinder sinken in der Mitte sich in die Arme und küssen sich; die zwei zur Linken sinken in den Kelch hinein: und die zur Rechten heben die drei von den Staubfäden herunter; die Venus sinkt auch nieder und die Verhältnisse drücken sich mehr. Leichte Wolken schlingen sich um die Lilie und zur Seite brechen auf dem Horizont Rosen heraus, die ganz auseinandergeblühet sind. Zur Rechten sitzt ein Junge darin mit einer Posaune, und links einer mit einer Trompete, die die Rosen ordentlich mit den Füßen auseinandertreten. Nun schlingt sich die Rosenranke höher und schließt sich röter bis gegen die Venus, wo ein paar Kinder auf Knospen sitzen mit klingendem Spiel. Dann geht der Bogen noch höher hinauf, die Knospen werden immer dunkler rot und berühren sich mitten im Bilde, so daß sich der Kuß von unten in ihnen bespiegelt: auf diesen Knospen beschließen ein paar Kinder mit Flöten den Untergang. Nun steigt zwischen diesen eine Mohnblume hinauf, und wie sich unten alles von den Seiten nach der Mitte hinein gesenkt hat, so steigt hier der Mohn in großen Bogen hinauf. Das Licht wird hier wie das Grün von den Mohnblättern ganz kalt, und zwei Kinder, die auf dem Bogen sitzen, spielen auf dem Waldhorn. Von höher herab senken sich Mohnköpfe, auf welchen zwei Kinder einschlafen: eine große verschleierte Gestalt schwebt von der Mitte empor, über ihr der Mond.»

Die «Nacht» (I, 32f.): «unten steht in der Mitte eine aufgeschlossene Sonnenblume. Auf den Seiten beugen sich Feuerlilien heraus. Ueber der Sonnenblume gibts so kleine Sternblumen, die wie gelbe Funken davonfliegen; über diesen

drei Feuerblumen: und zwei Büsche Nachtviolen beschließen als der Rauch zu beiden Seiten diese Flammen. Ueber dem Rauch fliegen ein Paar Engel, welche das Bild in der Hälfte bedecken. — Unten sitzen auf jeder Seite eine Gruppe von Kindern eingeschlafen, und hinten ganz im Dunklen liegen zwei Schlafende, wo aus der Finsternis Aurikeln wie Eulenaugen heraussehen, Fingerhutsblumen, die so ein schief Maul ziehen, Storchschnäbel, Distelköpfe und allerlei wunderliche Gestalten. — Auf der Mitte des Bildes steigt nun wieder als weibliche Gestalt die Nacht aus einer Mohnpflanze hinauf: die Mohnblumen bilden zu jeder Seite von ihr einen großen Bogen, vier hangen rechts und links vorne herüber und auf jeder Blume sitzt ein Knabe, der still und schnurgerade vor sich wegsieht; alle sind sie ganz en face und ernst, über jedem steht ein Stern: so daß diese obere Regularität ganz den Eindruck macht, wie das Himmelsgewölbe.»

Diese Bilder werden von gezeichneten Rahmen umgeben. Auf dem Rahmen zum «Morgen» sieht man unten in der Mitte zwei Engel (Knabe und Mädchen) auf Rauchwolken über Wasser nach beiden Seiten entschweben. Sie strecken eine Hand in der Richtung ihrer Bewegung zeigend vor. Der Rauch geht aus von zwei gekreuzten, umgekehrten Fackeln; die Kreuzung ist umgeben von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange. Rechts und links in den Ecken sitzt je ein Knabe in einer Teichrose (Lotos) wie in einem Kahne und hält in der einen Hand (die andere macht eine einladende Bewegung zu dem einen Engel hin) den Stengel einer Amaryllis (?), aus deren Blüte (in halber Höhe des Bildes) ein Kind mit dem Oberkörper hinter den Staubfäden, die es herunterbiegt, hervorschaut. Hinter ihm strebt die weiße Lilie hervor mit zwei Knospen und einer Blüte, auf welcher sich hüben wie drüben — in den oberen Ecken — ein Engel anbetend vor dem in einer Glorie von Engelsköpfen strahlenden Namenszug Gottes verneigt.

Beim Rahmen zum «Tag» schwebt unten in der Mitte in einer Art Glorie von Blumen («Rosen»? So sagt Runges Bruder) ein Engel mit dem Schwert. In den Ecken macht sich je ein Knabe in knieend vorgeneigter Stellung mit den Aehren und Kornblumen zu schaffen, die von der Mitte ausgehen. Hinter

den Aehren steigt rechts und links bis in die halbe Bildhöhe eine Königskerze auf, an welcher ein Kind emporklettert. Aber die Spitze der Pflanze neigt sich wieder nach unten. Ein Stück darüber leichtes Gewölk, aus welchem eine Passionsblume heraufragt. Auf ihr steht ein Engel, der sich vorneigt (über eine obere Ecke des eigentlichen Bildes), um eine von der Mitte ausgehende Rose zu küssen. Um den Stengel der Passionsblume hat sich eine Schlange gewunden, ihr Kopf ist in der Blüte an der einen Ferse des Engels. In der Mitte des oberen Streifens schwebt ein strahlendes Dreieck mit einbeschriebenem Kreise, darüber bez. davor schwingt sich ein Regenbogen von Wolke zu Wolke. —

Beim «Abend» sehen wir unten in der Mitte ein Kreuz mit der Aufschrift I. N. R. I., der Dornenkrone und den Nägeln: davor ein Kelch. An den Kreuzarmen Engelsköpfe mit Rosenblättern als Flügel; zwei Rosen sinken in den Kelch hinab. Das Ganze ruht auf Wolken. Rechts und links sitzt je ein trauernder Genius, das Haupt in die eine Hand gestützt, in der anderen eine gesenkte Fackel, die Kindergestalten sitzen auf Aloeblättern, welche von in den Ecken stehenden Pflanzen herüberreichen. Auf beiden Seiten strebt am Rande ein Blütenstengel der Aloe empor: aus den Blüten fallen Tropfen hernieder. In der Mitte der seitlichen Streifen steht auf einer konsolartig geordneten Veilchengruppe ein Knabe in schreitender Stellung, der mit beiden Händen einen Rittersporn stengel wie ein Feldzeichen trägt. Oben in der Mitte lagert ein Knabe mit einem Lamm. Von dieser Gruppe gehen Strahlen aus und nach den Seiten fliegen zwei Engel, welche je eine Sonnenblume nach unten, nach dem Knaben mit dem Rittersporn zu in den Händen halten.

Bei der «Nacht» brennt unten ein Feuer, aus welchem Olivenzweige mit Früchten in die Ecken reichen, wo rechts wie links eine Eule sitzt. Ein Stück über ihr (ohne dargestellten Zusammenhang mit dem Erwähnten) auf jeder seitlichen Rahmenleiste ein geflügeltes Gefäß, aus welchem in merkwürdiger Verschlingung Rosen, Kornblumen und Totenblumen (?) emporranken. In den oberen Ecken (auch wieder losgelöst von dem darunter Befindlichen) schweben an Wolken gelehnt je drei

Engel (rechts im Hintergrund sind noch weitere drei Köpfe angedeutet), bestrahlt von dem Licht, das von der in der Mitte sichtbar werdenden Taube ausgeht.

Wie Runge sich die Bilder in Farben dachte, geht aus einem Briefe an einen Bekannten hervor. Er schreibt da:

«— — Nun noch einiges über die Radierungen. Ich habe noch immer den Vorsatz, sie zu malen, und werde dieses, wo möglich, wann ich im nächsten Herbst wieder hieher kommen sollte, ins Werk richten und daher möchte ich keine eigentliche Herausgabe dieser Blätter eher und habe nur einige Abdrücke davon machen lassen. — Das erste (den Morgen) bitte ich Sie, ungefähr in dem Effekt zu betrachten, wie die Sonne, die sich aus dem Morgennebel heraufhebt; so daß der Kugelabschnitt der Erde sich wie ein ferner Berg vor der Morgenröte im Nebel wälzt; die Gestaltung vorn nur als eine Arabeske zu dem Hintergrunde darauf anspielend. — Das zweite (der Tag), ein reiner Sonnenschein bei heiterem Himmel, wo der Blütenstaub in der Luft webt und sich regt, und die Blumen ihre Existenz ineinander erweitern möchten und ineinander äußerlich die Wurzel finden, und so das Leben ungesehen unter ihnen verrinnt und sie vertrocknen. — Das dritte (der Abend) sollte in den Farben hinten so zusammenkommen, als wenn die Abendröte mit dem Mondschein am Himmel gleich helle ist, so daß sich beider Schein begegnet: die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente würden dieses nachahmen. — Das vierte (die Nacht) sollte unten in Feuer brennen, das aus Blumen bestände, die in den stillen Schlafenden gesammelt wären, welche von Rauch und Tau bedeckt liegen, der Liebe und des Schutzes gewiß, die von oben kommen, erwartend die Klarheit des Unendlichen, das über uns ewig und ruhig ist, und aus welchem von neuem im ewigen Zirkelschlag alles aufblühen, zeugen, gebären und wieder versinken wird. — Die Rahmen sind Beziehungen ferner und näher, und Uebergänge von dem einen Bilde zum anderen.» (1, 68f.; März 06.)

Darnach kann man sich ungefähr ein Bild von der geplanten farbigen Ausführung machen. (Das Deutende in dem Zitat bleibt vorläufig unberücksichtigt!)

Es ist Runge nicht vergönnt gewesen, sein Lebenswerk zu vollenden. Vor seinem Tode sind nur die Stiche nach seinen Zeichnungen einer breiteren Oeffentlichkeit übergeben worden. Sie lassen nur ahnen, was der Künstler plante; denn die Ausführung war in Farben in ziemlich großen Abmessungen gedacht.

Nur vom «Morgen» besitzen wir einen in Oelfarben ausgeführten Entwurf (in kleinerem Maßstabe, und – größer — einige Varianten von Teilen des Bildes)[1].

Der Gesamteindruck ist der einer Morgenstimmung in weiter Ebene. Während am Horizonte die erste Morgenröte schon erscheint und die Erde überstrahlt, zeigt der Himmel oben noch das tiefe Blau, welches einen Stern erkennen läßt. — Soweit eine reine Landschaft.

Vorn in der Mitte liegt auf dem Boden ein neugeborenes Kind, von rechts und links reichen ihm zwei auf Nebelwolken knieende Knaben Rosen. Hinter ihnen schweben zwei andere, von deren rechter bez. linker Hand scheinbar glühende Wolkenstreifen nach der Mitte gehen — es sind Rosen. In der Mitte des Bildes, fern am Horizont, erscheint über einer Wolkenbank — dort, wo die Sonne aufgehen wird — eine nackte Frauengestalt, vom herabwallenden, leuchtenden Haupthaar umflossen. Hinter ihrem Haupte wächst eine riesenhafte Lilie in des Himmels tiefes Blau hinein. In ihr sitzen sechs Kinder, die sich zu zwei und zwei umschlungen halten. Den seitlich sich neigenden Knospen entschweben vier musizierende Engel. Drei Engelsköpfe schweben über der Lilie unter dem Morgenstern (in der größeren Ausführung dieser Gruppe sind ganze Gestalten zu sehen).

Keine von all diesen Figuren und Blumen stört die Wirkung der landschaftlichen Stimmung, in die sie koloristisch genau hinein passen.

Der Rahmen zeigt unten in der Mitte eine dunkle Scheibe, hinter der die größtenteils verdeckte Sonne hervorstrahlt. Zwei Kinder fliehen nach den Ecken zu, wo — rechts und links — in einer Lotosblüte ein Knabe sitzt, umschlungen von den Wurzeln einer Amaryllis, die bis in die Mitte der Bildhöhe emporsteigt und aus ihrem Kelche wieder ein Kind entschweben läßt. Hinter diesem erhebt sich eine weiße Lilie bis in die

Wolken, auf ihr kniet in andächtiger Haltung ein Engelchen. Die Mitte der oberen Rahmenleiste ist von einer Glorie von Engelsköpfchen ausgefüllt, die von unsichtbarer Lichtquelle angestrahlt werden.

Beim Vergleich der Beschreibung des gezeichneten Morgens mit der des gemalten springen einem ziemlich erhebliche Aenderungen in die Augen. In der Tat hat der Morgen vom ersten Entwurf bis zur farbigen Ausführung manche Wandlung durchgemacht, wie man an der Hand von Runges Zeichnungen in der «Hamburger Kunsthalle» feststellen kann.

Hier würde eine Betrachtung in dieser Richtung zu weit führen, ohne für die vorliegende Untersuchung wichtige Ergebnisse zu bringen.

Wir wollen uns vielmehr dem Kern von Runges Kunst, der Symbolik, und damit der Deutung der «Tageszeiten» zuwenden. —

Ueber Runges Symbolik.

Wir sahen vorhin, daß es für Runge nur symbolische Kunst gibt — sei es nun «Historie» oder «Landschaft». Wir sagten uns, daß diese Tatsache zusammenhänge mit seiner Anschauung von dem Wesen der Kunst als einer Sprache.

Alle Verständigung der Menschen untereinander, alle Mitteilung von Vorstellungen, Begriffen und Gedanken geschieht durch Symbole: Die Sprache bedient sich phonetischer Bilder und die Schrift setzt für diese wieder sichtbare Zeichen.

Diese Symbolik ist so allgemein, daß man sie für gewöhnlich nicht als solche erkennt. Man bezeichnet sie darum auch nicht als Symbolik. Und mit Recht! Denn das Wort würde seinen charakteristischen Sinn einbüßen, den es im Sprachgebrauch hat.

Wenn ich in einem Geschäft einen Stock verlange, so ist «Stock» das phonetische Bild für den Gegenstand, den ich haben will — Symbolik in jenem weitesten, ungebräuchlichen Sinne. Sage ich aber: «Dein Stecken und Stab trösten mich», so meine ich nicht wirklich den Gegenstand, sondern etwas anderes — Symbol im engeren, im gebräuchlichen Sinne.

Sage ich mit Runge: Die Kunst ist eine «Sprache» und darum symbolisch, — so meine ich nicht: weil die gewöhnliche Sprache symbolisch im weitesten Sinne ist, ist auch die Kunst symbolisch. Hier ist vielmehr das Wort «Sprache» selbst symbolisch im charakteristischen Sinne.

Was wir also mit «Symbol» bezeichnen, ist ein Bild, das neben seiner eigentlichen Bedeutung noch eine uneigentliche hat, und zwar ist gerade die uneigentliche Bedeutung das, was das Symbol ausdrücken, mitteilen will. Die eigentliche Bedeutung ist nur das Mittel zur Erreichung dieses Zieles[62]. Der Begriff bleibt so immer noch mannigfaltig genug. Man kann verschiedene Arten des Symbols unterscheiden und man kann nach verschiedenen Richtungen einteilen.

Wenn wir uns jetzt Runges Symbolik zuwenden, so wollen wir vorerst seine allgemeinen Gedanken darüber, und dann die einzelnen vorkommenden Symbole — zunächst ganz äußerlich nach der eigentlichen Bedeutung der gebrauchten Bilder geordnet — betrachten. Später werden wir sehen, wie sie sich in eine andere Einteilung einordnen lassen.

Schon früher, als von dem die Rede war, was Runge zur Aufgabe der Verstandestätigkeit am entstehenden Kunstwerk rechnet, mußte ich die Symbolik kurz erwähnen (S. 31). Bei Besprechung der «Wahl des Gegenstandes» und der «Komposition» fanden wir die Ansicht, daß die Kunst ohne Symbole nicht sein könne, zum ersten Male ausgedrückt. Diese Ansicht begründet sich damit, daß es den Menschen unmöglich ist, Gedanken und Gefühle, die über die Beziehungen des endlichen Lebens hinausgehen, anders als durch Symbole auszudrücken. Die Kunst soll aber nach Runge gerade solche Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen.

«Wie ich neulich die Jahreszeiten von Haydn aufführen hörte, ist mir es doch recht deutlich geworden, wie notwendig zur Erhaltung der reinen Natur und zugleich in sich selbst verständlichen und sich selbst still verstehenden und begreifenden Unschuld des Gemüts die Symbolik oder die eigentliche Poesie d. i. die innere Musik der drei Künste, durch Worte, Linien und Farben sei.

Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude, oder in irgend welchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind . . . . . Es entfernt sich der Mensch durch das platte Aussprechen seiner Empfindung oder des Gemüts, vom Gemüt, und die Herrlichkeit der Zeit, wo eine solche Poesie, oder dieser Geist existiert, ist wohl nicht so weit her. Da ist grade auch die allergrößte Finsternis da, denn indem die Welt anfängt, es zu verstehen, ist schon das Gemüt ins Wort übergegangen, und gebiert nun Zeit aus Zeit, bis zur neuen Geburt des Gemüts. Darum meine ich, liegt in der Symbolik oder der Poesie, oder musikalischen oder mystischen Ansicht der drei Künste, die Erhaltung des Geistes der Liebe, das Paradies. — Das deutliche Wissen wäre hier der Baum des Erkenntnisses, und aus dem Essen entsteht der Sündenfall und: «Des Weibes Same soll ihm den Kopf zertreten», das ist die Liebe Gottes, der ruhige lebendige Odem, der wieder in die Welt kommt.

— — — Das ist aber doch ganz wunderlich und im Grunde nichts, wenn jetzt die Künstler sich bestreben, etwas neues auszusprechen und dazu die alten Gestalten, die heidnischen Götter und allegorischen Personen zu gebrauchen. Sollte nicht das Alte, die Schönheit, immer bleiben und sich in Gestalt, Worten und Farben ewig verjüngen und wechseln statt umgekehrt? Dies ist, dünkt mich, die rechte Nichtkunst und das, woran, wenn durch die neue Zeit die Welt wieder in zwei Teile zerfällt, die, welche alsdann zur Hülse gehören, sich hangen werden.» (I, 42 ff.; 6. 4. 03.)

Die Symbolik ist also notwendig, weil wir solche Gefühle, wie die Kunst sie nach Runge ausdrücken soll, — Weltgefühle[63] anders nicht mitteilen können, ohne sie zu verwässern, ohne ihnen ihre Wärme zu nehmen.

Während andere Künste auch mit Begriffen usw. zu tun haben können – d. h. sich mit an den Verstand wenden, wenn auch das Gefühl überall herrscht, will die Musik, wenigstens nach damaliger Ansicht, wo es noch keine Programmusik gab, nur Gefühle vermitteln, d. h. sie wendet sich an die ahnende

Seele: darum bezeichnet Runge die Symbolik als die Musik in den Künsten[64].

«Es ist der, der eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken, und solche Aussprüche an den Tag legen will, genötigt, die Hieroglyphen als bloße Worte, die er schon längst verstanden hat, anzusehen und frischweg damit, wie der Musikus mit seinem Instrument ohne Bewußtsein der Griffe zu agieren.» (I, 47 f.; 26. 6. 03.)

Welche Symbole und «Hieroglyphen» es sind, durch die Runge seine Ideen ausdrückt, das werden wir am besten erkennen, wenn wir sein Hauptwerk, die «Tageszeiten», daraufhin untersuchen.

Was ist an den «Tageszeiten» symbolisch? Man kann kurzweg sagen: Alles, — das Ganze wie alles Einzelne. Es kann ja auch aus dem schon mehrfach erwähnten Grunde nicht anders sein:

Die «Tageszeiten» sollen Runges Ideen über den Zusammenhang des Menschen mit Gott darstellen, das seelische Leben des Menschen (denn darin äußert sich jener Zusammenhang).

Im Jahre 1807 — also 5 Jahre nachdem er das Werk begonnen, schreibt er einem Freunde, «seine ganze Ideenwelt» habe bei Entstehung der Bilder sich auszusprechen gestrebt. (I, 76; 26. 6. 07.) —

Symbolisch sind zunächst die Zeiten an sich: Morgen, Tag, Abend, Nacht; — symbolisch ist ihre Zahl und ihre Reihenfolge. Man denke zurück an die Worte, die ich bei der Besprechung von Runges Verhältnis zur Natur angeführt habe, und an jenes Zitat, welches zu den Zeichnungen einen Begriff von der geplanten farbigen Ausführung geben sollte.

Es hieß da am Schlusse, von den auf der «Nacht» in Lauben ruhenden Kindern, sie lägen da, «der Liebe und des Schutzes gewiß, die von oben kommen, erwartend die Klarheit des Unendlichen, das über uns ewig und ruhig ist, und aus welchem von neuem im ewigen Zirkelschlag alles aufblühen, zeugen, gebären und wieder versinken wird.»

Im Eingang desselben Briefes schreibt Runge: «. . . Mir rauscht das Jahr in seinen vier Abwechselungen: blühend,

erzeugend, gebärend und vernichtend, wie die Tageszeiten so beständig durch den Sinn, daß meine einzige Sehnsucht nach diesem ewig fortwährenden Wunder sich ebenso immer von neuem erzeugt, und nach Künstlerweise sollte dann das letzte immer der Frühling sein, die blühende Zeit, welche gerettet aus der vernichtenden hervorgegangen, und irdischer Weise wieder andre Jahreszeiten erzeugt, — aber leider stehen wir mit der jetzigen Weltzeit im Herbst, auf welchen die Vernichtung folgt: selig der, welcher daraus auferstehen wird! —»

Man kann also in den «Tageszeiten» auch die Jahreszeiten sehen. Ja — die Erwähnung der «Weltzeit» deutet darauf hin, daß Runge auch im Verlauf der Weltgeschichte die «vier Abwechselungen» erkennt.

Als sich Runge mit der farbigen Ausführung des Morgens befaßte und sich gleichzeitig mit dem Gedanken einer Farbenlehre trug, schrieb er einem Freunde folgendes:

«. . . je fertiger ich werde und je weiter ich mit der vollen Ausführung dieses Gedankens komme, finde ich, daß sich nicht allein in der Kunst alle Erscheinung in dem Symbol von diesem Rhythmus der Tageszeiten bewegt, sondern daß auch in der Wissenschaft der Malerei die allgemeinste Bedeutung der Behandlung daraus hervorgeht.» (I, 173; März 09.)

Am merkwürdigsten sind wohl folgende im August 1807 notierte «Rubriken zu den vier Jahreszeiten»:

«Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums.

Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die das Universum erfüllt[65].

Der Abend ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums.

Die Nacht ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott.

Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber wirket Alles in Allem; wer will gestalten, wie Er den Geschaffenen berührt?» (I, 82.)

Zu diesen etwas geheimnisvollen Worten gibt Runges Bruder einige Zusätze, die man aber im ganzen nicht gerade als Erläuterungen bezeichnen kann. Ich hebe davon nur zu den

«vier Dimensionen» den Hinweis auf Epheser III, 18 und Hiob XI, 8. 9 heraus. Darnach sind die vier Dimensionen die Höhe (Himmel), die Tiefe (Hölle), die Länge (Erde) und die Breite (Meer). Hierbei liegt der Gedanke an die vier «Elemente»; Luft (Himmel), Feuer (Hölle), Erde und Wasser (Meer) sehr nahe. Demgemäß kann man wohl, wenn man an die Bemerkungen über die farbige Ausführung zurückdenkt, die «Höhe» dem Tag und die «Tiefe» der Nacht, ferner im Hinblick auf den Wasserspiegel im Rahmen die «Breite» dem Morgen zurechnen, so daß für den Abend noch die «Länge» bleibt. Jedenfalls scheint mir diese Zuordnung besser zu passen, als die von Runges Bruder — allerdings mit Fragezeichen — gegebene: Morgen — Länge, Tag — Breite, Abend — Tiefe, Nacht — Höhe, «vierte Potenz, hinausgehend über die Bedingungen des Körpers und des Raumes», wobei angenommen wird, daß die ersten drei «Dimensionen» die «drei bekannten Maßverhältnisse» seien.

Wie dem auch sei, ich führe die «Rubriken» nur an, um zu zeigen, welche Fülle von Beziehungen in den «Tageszeiten» zu suchen ist.

Was den Gegenstand dieser Bilder, die wirklichen Tageszeiten in der Natur draußen unterscheidbar macht, was ihnen die Eigenschaft gibt, von einem künstlerisch gestimmten Menschen symbolisch erfaßt zu werden, das sieht man an den Worten Runges, die sein Verhältnis zur Natur charakterisieren. Die eigentlichen Erreger der symbolischen Naturauffassung sind da die auf- oder untergehende Sonne, der Mond und die Sterne — also die jeweilige besondere Erscheinung des Lichts.

Es liegt in der Natur des Lichts, welches aus erdenfernen Gegenden zu uns kommt, daß es uns hinausweist aus dem engen Kreise unsrer irdischen Beziehungen[66] — dem Naturmenschen wird es selbst zum Gott, den künstlerisch empfindenden Kulturmenschen erinnert es symbolisch an eine Gottheit[67].

Wir empfinden das Licht nicht nur als bloße Helligkeit, sondern auch als Farbe. Die ganze Pracht und Schönheit der Welt kommt vom Lichte. So eignen sich beide, mit dem Lichte

auch die Farbe, zu der symbolischen Verwendung, die sie denn auch in den «Tageszeiten» in reichem Maße finden.

In einem von Reinhold Steig veröffentlichten Briefe Runges heißt es: «Ich habe jetzt nur eine Beschäftigung, nämlich meine vier Blätter auszuarbeiten, nämlich die Gedanken, welche darin als Ahnung liegen, durch die Farben und die vollendete Ausarbeitung der Gestalt so bestimmt und allgemein wie möglich darzustellen . . .» (Euphorion IX, 665; 26. 1. 08.)

Wir fanden in den zitierten Bemerkungen zur farbigen Ausführung «Morgenröte», «Sonnenschein bei heiterm Himmel», «Abendröte», «Mondschein» und als Gegenstück des natürlichen Lichts das «Feuer» genannt.

Ueber die symbolische Bedeutung des Lichts und der Farben sprechen sich folgende Worte näher aus:

«Ew'ges Licht, du unerforschter Wille,
Einz'ger Trost, Lieb' ohne Maß und Grund!
Fällt mir von den Augen nun die Hülle?
Werd' ich mich ergebend noch gesund?
Was ich suche, bitte, werd ich immer finden? —
Deine Liebe, Herr! will ich der Welt verkünden.
Ja, des Himmels Licht
In die Seele bricht:
Wie mir jüngst so traurig jeder Tag verschwand,
Und ich dein Geschöpf, die Blumen nicht verstand,
So dein Licht in Farben prangend sich nun hüllet,
Und die Welt mit vollem, reichem Leben füllet.»

(I, 51f.; wahrsch. 1802.)

«Das Licht, wenn es angezündet wird, gibt es erst einen gar kleinen Schein und die Finsternis drängt es immer nur in sich zusammen; es ist aber darum nicht weniger wahr, daß es Feuer und ein wirkliches Licht ist. Die Finsternis kann das Licht nicht zerstören, wohl aber kann das Licht alle Unwahrheit und Falschheit und Torheit des Bösen auseinandersprengen in alle vier Winde des Himmels. Der eine Funke, der uns gegeben ist vom Himmel, der kann wachsen und gedeihen zu einem großen Feuer, das alle Raubtiere verscheucht, und den Feind verderben in den Wohnungen seiner eignen Dummheit.» (II, 203; 9. 3. 03.)

Mit dem Lichte zugleich wird also auch die Finsternis symbolisch.

«. . . Die Welt besteht aus dem Ton und der Linie, aus der Farbe und der Zeichnung, aus der Liebe und dem Gesetz, aus Glauben und dem bürgerlichen äußeren Weltverhältnis, aus der ersten Idee und Ahnung und Liebe, und dem Rahmen der Gestalt und Figuren des Bildes.» (Nach «Rahmen» dürfte ein Komma zu setzen sein.)

Ich führe diese Stelle hier an, weil in dem Parallelismus ein Hinweis auf die symbolische Bedeutung der Farbe liegt. In demselben Briefe heißt es später:

«Ein Mensch kann nicht alles in einem Umfange zur Regel und Praktik durchführen: «Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch alles andre zufallen», d. i. aus dem Glauben entwickelt sich alle Wissenschaft gewiß, wenn wir ihn innerlich rein haben. «Suchet, so werdet ihr finden, klopfet an, so wird euch aufgetan»; die Bitte ist der Glaube: wer nun den rechten Glauben hat und suchet damit nach außen, der wird alle Wissenschaft finden, denn aus dem inneren Lichtstrahl ist alles hervorgegangen, das ist die Eins und die Drei, das ist die Sehnsucht, die Liebe und der Wille, das ist gelb, rot und weiß (blau?), der Punkt, die Linie und der Zirkel, Muskeln, Blut und Knochen, [;] das ist die Unruhe und das Leben der Welt, wie sie sich bewegen, [:] daß sie sich in der Ekliptik verschieben, das ist die Zeit und die Leidenschaft, [:] je mehr sie sich dem Zirkel nähern, je mehr der geraden Linie, je mehr dem mathematischen Punkt, je mehr dem Lichtstrahl, je mehr dem Glauben, der Unschuld, der Kindheit, je näher ist der Mensch und ist die Welt der Vollendung, der Ruhe, der Leidenschaftlosigkeit: das ist die Ewigkeit, das Himmelreich, das Paradies.» (I, 36ff.; 23. 3. 03. — Die von mir in Klammern gegebene veränderte Interpunktion scheint mir dem Sinne mehr zu entsprechen, als die im Original gebrauchte. Das Wort «(blau?)» hinter «weiß» stammt von dem Herausgeber der «Hinterl. Schriften»; auch ich kann «weiß» nur für einen Schreibfehler Runges halten. Weiß ist das Licht selbst, es paßt nicht in eine Reihe mit rot und gelb, welche nach Runge mit blau zusammen die drei «Grundfarben» bilden.)

Das Licht bedeutet hier den Glauben: wie wir durch das

Licht alles sehen, erkennen, so werden wir durch den Glauben «alle Wissenschaft» finden. Die Welt zeigt sich uns durch das Licht in ihrer ganzen farbigen Erscheinung, welche sich in die Grundfarben gelb, rot und blau zerlegen läßt (wie Runge dazu kommt, werden wir später sehen) — unsre Innenwelt bewährt sich uns im Glauben, der sich aus den drei Strebungen Sehnsucht, Liebe und Wille zusammensetzt wie der menschliche Körper aus Muskeln, Blut und Knochen. —

Zur Ergänzung der ins Mathematische schweifenden Vergleichung sei folgendes angeführt:

«Der ausgesprochene Punkt ist das, was von Gott ausgegangen ist, das Wort, alle Dinge sind durch dasselbige gemacht und ohne dasselbige ist nichts gemacht was gemacht ist. Das ausgesprochene Licht und Leben teilt sich schon durchs Aussprechen in drei, in der Mathematik, in Farben und in Worten; in der Musik fließen Linien, Worte und Farben zusammen; so sind der Wille, die Liebe und die Sehnsucht im Glauben vereinigt: das sind die reinen Bestandteile des Menschen, wie ihn Gott zuerst geschaffen hat. Da kam durch den Sündenfall das Gute und Böse in die Welt, und durch ihre Vermischung die Leidenschaften, innerlich gut und äußerlich böse; wer die inneren versteht, versteht die äußeren, rein ist nichts, denn die Erde ist aus dem Zirkel in die Ekliptik geworfen.

Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde, und die Erde war wüste und leer, und Finsternis auf der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! und Gott sahe, daß das Licht gut war; da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.»

Dann folgt eine geometrische Figur, «die erste Figur der Schöpfung», bestehend aus sieben Kreisen, einem Drei- und einem Sechseck. Ich übergehe sie als eine mystische Spielerei, welche für die vorliegende Frage ohne jede Bedeutung ist.

In der «Erklärung» der Figur heißt es unter anderem: «Im Gemüt faßt der Mensch die Strahlen zusammen, in der Wissenschaft fliegen sie auseinander; die Strahlen spalten sich, der Mensch verliert sich in dem ungeheuren Raum, die Unschuld des Gemüts, wovon er ausgegangen, verliert sich wie ein Sand-

korn, und er meint, die Größe der Schöpfung zu verstehen, wenn er sie vernichtet.

. . . Der Mond ist der Tröster, der heilige Geist.» (I, 39ff.; Anf. April 03.)

Ich füge dem ein Wort Ludw. Richters bei, welches von den «geometrischen Grundformen der Körper: Linie, Punkt, Kreis, Dreieck» sagt: «jedes drückt etwas aus und erweckt eine andere Empfindung in uns, wie die Linie Ausdehnung, der Punkt Zusammenziehung, die Wellenlinie Bewegung usw.»[68].

Weiteres erklären zu wollen, halte ich für zwecklos und aussichtslos. Diese scheinbar mathematisch begründete, ganz willkürliche Seite von Runges Symbolik beruht in Wahrheit auf einer absoluten Verständnislosigkeit gegenüber der Mathematik. Es läßt sich nur erklären, wie er dazu gekommen ist, diese klarste aller Wissenschaften so zu verdunkeln. Wir werden die Einflüsse, die hier in Frage kommen, noch kennen lernen!

Verständlicher drückt sich Runge seiner Braut gegenüber aus:

«Ist der Glaube wahrhaftig, so muß sich auch das Bild davon in uns und in der Welt überall im kleinen wiederfinden. Das große Licht der Welt bricht sich in tausend Farben; indem wir alle Farben zu verstehen suchen, verstehen wir das Licht. Spiegelt es sich aber nicht, und wäre diese Wahrheit nicht in allen wieder abgebildet, und würde sie nicht in allen geahnet, so wäre es auch die Wahrheit nicht. Das simple Symbol der Dreieinigkeit Gottes ist das Sinnbild des höchsten Lichtes, wie das simple Symbol der drei Farben das des Sonnenlichtes. Die drei Farben brechen sich aber tausendfach in der Welt, und nur dadurch, daß wir nicht müde werden, aus allen Brechungen die reinen Farben herauszufinden, lernen wir die Farben verstehen, — so wie wir die Dreieinigkeit mehr und mehr begreifen lernen durch die Bewegungen unsres Gemütes und der Welt.» (II, 210; April 03.)

«Den Sommer über habe ich mehr die Behandlung der Farben studiert, und bin daraus erst völlig zu Ende über die Art der Ausführung der vier Tageszeiten gekommen . . . .

Durch das wunderbare Wesen der drei reinen Farben kann (für uns) nichts vollendet werden, als nur in abstracto, da dieses

Paradies für uns verschlossen ist; es ist aber das Licht gekommen in die Welt, und die Welt hat es nicht begriffen und es ist durchgedrungen durch die Sünde zur Hölle, daß es auch den Geistern in der Hölle ist kund worden: der Jubel von den Geistern des Lichtes aber war verschwunden vorher in der Todesstille, und die dunkelwogende Tiefe erschreckte sich und entzündet sich im Angstgeschrei der Hölle. Von dem Tode und der Hölle aber ist die Welt erlöset, indem daß Christus am Kreuze gestorben ist für die Welt, und durch das Kreuz ist uns kund worden das Licht des Himmels im Glauben, und wer treu bleibt bis in den Tod, wird die Krone des Lebens empfangen.

In der Natur ist uns nun aufgewacht der Spiegel seiner Herrlichkeit und die Tage und Jahre wälzen sich ihm nach.

Ich habe (in den Bildern) den wunderbaren Unterschied andeuten wollen der unsichtbaren Farbe von der sichtbaren, oder der durchsichtigen von der undurchsichtigen [69]. Alle Farben sind doch eigentlich durchsichtig, sie werden aber körperlich durch Weiß oder Schwarz. Die Wirkung einer klaren Lasurfarbe ist sehr verschieden von einer körperlich aufgetragenen Mischung. Die Farben, die wir meinen, sind etwas anderes, als die, welche wir anwenden können; die letzteren sind einem Gesetze unterworfen, von welchem wir nur befreit werden können, wenn wir es ganz erfüllen in der Hoffnung und dem Glauben an ein Besseres der Farben, das höher ist als unsre Vernunft.

Wie das Licht der Sonne sich bricht in den drei Farben, und sie wieder in sich verschließt, so wälzt sich unsre Zeit durch ein Kreuz, welches sich bildet aus:

hell
weiß und schwarz
dunkel.

Wenn in dem ersten meiner Bilder also eine Helle sich über das Ganze verbreitet wie der Morgen, die emporblühend sich auflösen würde im Licht, so erscheint im zweiten (dem Tag) die irdische Frucht und Vollendung statt der himmlischen, die Natur geht in Ermattung des Weißen über, statt in die Vollendung des Lichtes. So entsteht die Sehnsucht in der Frucht

und löset sich auf in dunklen Brand: dann sinkt (im Abend) in die dunkle Angst der Welt die Sonne, und die Natur jauchzt auf in dem entzückten Moment, es scheint sich die Verkörperung auflösen zu wollen in den tönenden unendlichen Raum; nach oben aber kommt die Mattigkeit in der Hoffnung, und es verschließt unten der Kern (das Korn) die Tür des Lebens. Bis in dem letzten (der Nacht) ans Licht kommt, was das Licht vertragen kann, und wo das Samenkorn vergangen ist im Glauben; so trennen sich dann die Geister von den Blumen, und Licht und Ton beschauen sich einander, einig und getrennt in einem Wesen.» (I, 60 f.; 29. 3. 05.)

«Unser Leben von der Nichtexistenz an bis zur höchsten Existenz wird durch eigne Tätigkeit erst zu Persönlichkeit und Wirklichkeit ausgebildet; und ist also dieses Naturverhältnis außer uns (Finsternis wird durch Vermittlung der Farbe zum Licht) dem moralischen Verhältnisse in uns gleichförmig — wie es denn erfreulich sein muß, in jedem reinen Naturverhältnis ein Bildnis zu finden, das uns an unser eignes Verhältnis erinnert. In Zeit und Raum ist unser ganzes irdisches Leben eingeschlossen, und der Fortschritt aus der Zeit zur Ausbreitung im Raum spricht sinnbildlich den Weg unsrer Existenz aus.» (I, 182; 2. 2. 10.)

Es kann einem mindestens sehr fraglich erscheinen, ob wirklich all das von Runge Gesagte sich durch Licht und Farben symbolisch ausdrücken läßt (vgl. Anm. 77 u. S. 106), — das aber kann keine Frage sein, daß wir aus den Zeichnungen sicher nichts davon entnehmen könnten, wenn Runge nicht ein Mittel hätte, auch in ihnen der Phantasie des Betrachters die farbige Erscheinung vorzuzaubern.

Dieses Mittel ist die Anwendung der Blumen. Die Probe auf die Wirkung des Mittels kann jeder an den gegebenen Beschreibungen machen. — Ich bringe hier die Fortsetzung einer Stelle, welche oben bei Erledigung der Frage, ob Runges Verhältnis zur Natur frei oder unfrei sei, zitiert wurde (S. 66 f.):

«Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann» (wenn wir in der ganzen Natur nur unser Leben sehen) «aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur Farbe getan!

Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. — Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit zum Grunde: Licht, oder weiß, und Finsternis, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung): das Licht können wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen; das ist: blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel: wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird — auch der Mond ist nur gelb. —» (I, 17; 7. 11. 02.)

Dementsprechend heißt es in den Bemerkungen über die farbige Ausführung der Tageszeiten (I, 68), die Farben der Blumen würden die farbige Erscheinung der Landschaft nachahmen. Das wird zwar nur beim «Abend» ausdrücklich gesagt, es stimmt aber auch auf den übrigen Bildern.

Auf allen vier Zeichnungen ist die weiße Lilie das Licht. Die Rosen sind immer rot zu denken: sie herrschen auf dem «Morgen» und dem «Abend» — Morgenrot und Abendrot. Der Kornblumenkranz auf dem «Tag» kennzeichnet die heitre Himmelsbläue, Sonnenrosen und Feuerlilien das irdische Feuer auf dem Bilde der «Nacht». So sind der «Tag» Gott dem Vater, «Morgen» und «Abend» Gott dem Sohn, die «Nacht» Gott dem heiligen Geist geweiht.

Die Blumen sollten also als Träger der Farben mitwirken, damit in den Tageszeiten das Ziel der farbigen Behandlung erreicht werde, welches Runge mit folgenden Worten bezeichnet hat: «Ich hoffe zu Gott, auf den ich mich verlasse, daß es mir möglich sein wird, einst den herrlichen Zusammenhang der Farben so anschaulich darzustellen, daß sie, so wie die Musik, nur ihn loben, wie er es nur würdig ist, der einzige Inhalt aller Erkenntnis zu sein.» (I, 63; 7. 1. 06.)

In einem poetischen Fragment zu den «Tageszeiten» heißt es:

«. . . . . .

Die rote Rose kommt hervorgeflogen.
Sie kündet nur der Blumen Königin,
Und schmückt als Botin ihr den Ehrenbogen;
Die Herrlichste kommt bald ihr nachgezogen
Mit stillem sanften unschuldvollen Sinn —.
Der Lilie Stengel strebt hoch in die Lüfte,
Aus reinem weißen Kelch ergießend süße Düfte.

Und erst entquillt der Erde nun das Leben.
Die Bäume schütteln ihr Geschmeid' herab.
Des Lichtes Rang der Lilie nur zu geben,
Sie soll in einzig süßem Glanze schweben,
Die Blüten sinken willig in ihr Grab;
Und Blumen sprechen duftend wie mit Zungen:
Das Licht, das Licht ist in die Blumenwelt gedrungen!

Und Segen tauet auf die Erde nieder.
Die Lilie senket schon ihr schönes Haupt.
Hell jauchzend preisen sie der Vöglein Lieder,
Und auch die Rose blüht noch röter wieder —
Und ist die Erde jetzt des Lichts beraubt? —
Sie hat ein schönes Feuer sich gezündet:
Die Farben haben duftend rings ein Lob verkündet!

Die rote Blume schön vorangegangen,
Sie spiegelte sich in dem klaren Tau,
Und wie die Vöglein in den Zweigen sangen,
Der Lilie gedrängte Knospen sprangen,
Sank perlend er hinab zur grünen Au'.
Da haben wir der Lilie Schein gesehen:
Doch was die Hohe sprach, wer konnt' es ganz verstehen?

Die Farben sind's, die erst das Wort gesprochen,
Was wohl der Lilie süßes Wesen war.
Und hat ein Dorn der Lilie Glanz erstochen,
So hat die Rose doch von ihr gesprochen,
Nun lebt das Licht in Farben offenbar. —
O hätten näher wir das Wort gehöret,
Das durch den Hochmut doch nicht ganz uns ward zerstöret!

. . . . . .

Wenn jetzt die Sonne heiß am Himmel stehet:
Es dampft die Flur im reichen Blumenduft;
Vom warmen Wind, der durch die Lüfte wehet,
Ein wogend Wallen über Felder gehet,
Zum Widerklange blauer Himmelsluft:
Es wehen Glöckchen blau von allen Hügeln;
Der Himmel will sich in des Kornes Blume spiegeln — —»

(I, 52 ff., wahrsch. 03)[70].

Aber nicht alle Blumen, die auf den Tageszeiten vorkommen, sind nur durch ihre Farbe symbolisch. So erhalten beispielsweise Vergißmeinnicht, Passionsblume, Rittersporn, Glockenblume ihre Bedeutung, die ja zum Teil in den Farben liegt, doch mehr durch den Namen, welcher bei den drei letzten wieder mit der Form zusammenhängt. Durch die Form sind u. a. Hyazinthe (wild) und verschiedene Blumen der «Nacht» symbolisch, wie die wolkenartigen Blütendolden und -trauben, welche den Rauch bedeuten, oder wie Storchschnabel, Aurikeln, Fingerhut, Distelköpfe, welche die Schrecknisse der Finsternis, nächtliche Unholde darstellen sollen. Korn und Flachs sind durch ihre Beziehungen zu den Menschen, durch ihre Bearbeitung und Verwendung symbolisch, der Mohn durch die Wirkung seiner Samenkörner auf den menschlichen Organismus, Aloë und Distel durch die Empfindungen, die ihre Berührung mit dem Körper des Menschen begleiten; die Aloë außerdem noch durch die besondere Eigentümlichkeit ihres Wachstums (eine besondere Art — Agave — blüht erst nach vierzig Jahren und stirbt nach der Fruchtreife ab) und das Veilchen durch die Eigenart seines Vorkommens, welche es im Volksmund zum Symbol der Bescheidenheit gemacht hat.

Ganz allgemein von dem Wert, den Pflanzen überhaupt als Symbole gerade für die «Tageszeiten» hatten, spricht Runge in folgender Briefstelle: «Diese lebhafte Beweglichkeit in den Formen der Blumen und Gewächse, die von ihrer ersten Keimung bis zur Reife der Frucht wie ein Epos darin sich offenbart, ist der genaue Zusammenhang, der durch die analoge Veränderung der vier Tages- und Jahreszeiten sie mit unserm eignen Leben, Wachsen und Wirken in Verbindung bringt, welchen Zusammenhang ich wie eine einzige Blütenentfaltung

in der Vollendung meiner Bilder (der Tageszeiten) darstellen möchte.» (I, 238f.; 28. 12. 07)[71].

Auch in anderen Werken Runges, nicht nur in den «Tageszeiten», spielen die Blumen eine große Rolle. So malte er auf den Rahmen zur Lehrstunde der Nachtigall Rose und Lilie in Basrelief (I, 223). Von einem anderen Bilde, der «Quelle», schreibt er:

«Ich wollte nämlich auf diesem Bilde alle bekannten Blumen machen, die ich kenne, und die Bedeutung haben und die haben sie alle, wenn wir sie nur recht darauf ansehen. Nun würde ich durch die Komposition der Blumen jene ganze Idee von der ersten Entstehung an auszudrücken suchen, so daß die Lilie im höchsten Licht steht, wo sich die roten, gelben und blauen Blumen herumdrängen, und wo der Eichbaum wie ein Held die Zweige über sie streckt. —» (I, 26; 1. 12. 02)[72].

Die Bedeutsamkeit der Blumen hatte unsern Künstler ganz und gar gefangen genommen, so daß er sich ihrer nicht nur in seinen Werken, sondern auch im gewöhnlichen Leben zuweilen bediente, um seine Gedanken auszudrücken; selbstverständlich tut er das auch dort, wo er sich als Dichter versucht.

«Mir brennen die Lippen und es kocht in mir, das Herz ist so voll, daß der Mund notwendig überlaufen muß. Und wie innerlich voll Lebens die Knospe sich drängt, und nun aufgesprungen selbst errötet über die innere Glut, und dann die Blätter entfaltet, sich in Ordnung setzt, und jetzt der Menschen Herz sie sehnlich ergreift und sie innerlich sein eigen machen möchte, — so drängt und regt und ordnet sich alles in mir und entfaltet sich zu herrlichen Bildern.» (II, 196; 21. 1. 03. Vgl. vorher II, 156; 10. 10. 02[73] und II, 182f.; 18. 12. 02. Ferner: I, 193f.; 19. 2. 05[74]).

Ich füge diesen Worten noch ein Gedicht Runges[75] hinzu, welches in Verbindung mit dem Vorangegangenen so recht deutlich zeigt, wie sich ihm alles Hohe, Reine, Zarte als Blume darstellte.

«Es blüht eine schöne Blume
In einem weiten Land;
Die ist so selig geschaffen,
Und wenigen bekannt.

Ihr Duft erfüllet die Tale.
Ihr Glanz erleuchtet den Wald;
Und wenn ein Kranker sie siehet,
Er gesundet allsobald. (Die Krankheit entweichet bald.)

Erglänzt' am Morgen die Sonne,
Da wähnt' ich, ich sollte sie seh'n.
Sie sank in Abendwolken.
Ich sehnte mich, mitzugeh'n.
Sanft war der Mond erschienen,
In stillem Glanz der Raum,
Da klangen der Nachtigall Töne. —
Doch alles war nur ein Traum.
(Wo kommt im Morgenwinde
Die blitzende Sonne her?
Was glüht am kühlen Abend
Auf Bergen, an Wolken, im Meer?
Die Bäch' und Seen erglänzen,
Im klaren Mondesschein.
Am Himmel sind unsre Hütten,
Drin leuchten Sternelein.)

Drei Könige kamen gezogen
Zu einem Heiligtum.
Der Stern stand über dem Hause,
Drin lag die süße Blum'. —
Wenn sich zween Augen wenden
Gleichwie zwei Sternelein,
Ach! wünsch' ich: Möcht' im Herzen
Dies edle Blümelein sein!
(Wenn ich zween Augen erblicke,
Die funkeln hin und her,
So wünsch' ich, daß im Herzen
Dies süße Blümelein wär'!)»

(I, 249 f. u. II, 338 f. Der abweichende Wortlaut des 2. Bandes ist in Klammern gegeben. 1807.)

Wenden wir uns nun wieder der Betrachtung der «Tageszeiten» zu. Wir haben bis jetzt erfahren, daß in ihnen die Farben und die Blumen im einzelnen symbolisch verwendet werden. Wenn wir einerseits bedenken, daß Runge die «Landschaft» als das Gebiet der neuen Kunst ansieht, und andererseits sehen, daß er in den «Tageszeiten» von Naturgegenständen fast nur Blumen bringt und noch dazu zum großen Teil in einer den natürlichen Verhältnissen gar nicht entsprechenden

Weise, so kann es uns scheinen, als ob sein Hauptwerk nichts oder nur wenig mit wirklicher Landschaftsmalerei zu tun habe.

Aber Runge denkt in Wahrheit gar nicht daran, daß die «Tageszeiten» etwa für die neue Kunst bezeichnende Werke sein sollen.

«Wir erleben die schöne Zeit der Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen.» (I, 7; Febr. 02.)

«Das, was ich die Kunst nenne, ist so beschaffen, daß, wenn es den Leuten nur so eben geradezu gesagt würde, es niemand verstände und sie mich für rasend, verrückt oder albern erklären würden. Da ich aber bestimmt weiß, daß es die Wahrheit ist, so ist es am besten, ich sage das, was ich selbst nur in einer erhöhten Stimmung meines Gemüts fassen und erkennen kann, nicht, sondern ich bereite das Publikum erst durch den Weg, den ich selbst dahin genommen, vor, so wird es einst möglich werden, das Ganze zu sagen. Dieses Vorbereiten nun ist eine Arbeit, die eben nicht eine so große Anspannung erfordert und die aus Sachen besteht, welche man sozusagen aus dem Aermel schütteln kann.» (I, 29: 13. 1. 03.)

Wie sich Runge eine solche Vorbereitung des Publikums für das Verständnis der Landschaftskunst denkt, würde uns schon ein Blick auf die «Tageszeiten» zeigen, aber wir finden es auch direkt ausgesprochen:

«. . . Ich bin gewiß, daß ich es auf eine mehr oder weniger verständliche Weise herausbringen werde für den, der nicht gar blödsinnig und dumm ist, wie eine jede Blume doch immer einen menschlichen Charakter hat; gerade nur, daß ich sie immer mit diesem zusammenstelle . . . Auf solche Weise lassen sich hernach durch Blumen gar herrliche Gedanken angeben, aber immer so, daß man die Jungen dabei macht, wie ich denn glaube, daß es, so lange ich lebe, nicht möglich sein wird, die Blumen so zu verstehen. Auch muß man erst sehen, wie die Welt das aufzunehmen im Stande ist. Daß man die Idee ausspricht, kann zu nichts dienen, diese muß durch nachfolgende Bilder, wo alle Blumen einzeln wieder darauf vorkommen, immer nur wieder in Anregung gebracht und erklärt werden. So wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft

und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können. Auf diese Weise könnte einst, was wir jetzt noch nicht einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen und eine bleibendere herrliche Kunst werden . . . Wenn die Kunst auf diesem bescheidnen Sinne bleibt, wenn sie sucht, unsre allerhöchste Ahnung unsers Zusammenhanges darzustellen, so ist sie an ihrer Stelle und gar etwas achtungswürdiges.» (I, 21; 27. 11. 02.)

«Mich dünkt immer, wenn es das nicht ist, was ich meine, wenn ich an eine schöne neue Kunst denke, so ist's nicht viel, und so muß es doch wieder ganz den Gang der Schöpfung gehen, und wir müssen von dem Kraut auf dem Feld anfangen, das zu verstehen. — Und «du sollst dir kein Bild von Gott machen», das ist nur die größte Schönheit, die wir alle ahnen, — und es ist doch auch wieder da zu sehen: «Selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich ist ihr»; und dann: «Schauet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen, sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht; ich sage euch, daß auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist als derselben eine». Es ist so himmlisch schön, dieser allergrößten Schönheit nachzuspüren, daß ich den festen Glauben habe, ich werde hier etwas einsehen und verstehen lernen: und wenn wir nun dieses Land entdecken, was ist nun besser: wir setzen uns nur eben hinein und sprechen von da heraus allerlei Herrlichkeiten in die Welt hinaus, die gar wenige nur ahnen können, verstehen fast niemand? oder: wir suchen den Weg dahin ordentlich fahrbar zu machen? . . . . . Es ist mir so klar, daß doch die Blumen wenigstens m i r sehr verständliche Geschöpfe sind, und ich sollte denken, daß ich es durch mein Leben ordentlich dahin bringen könnte, daß sie schon recht viel verstanden würden, wenn man es nur auf eine gescheite Art anfinge: und ich will Ihnen sagen, wie ich meine, daß ich mir und dem werten Publikum, wenn dem darum zu tun ist, ordentlich ein Thema aufgeben, und es hernach immer wiederholen und völlig durchführen könnte. . . . . Nun meine ich, auf solche Weise, daß immer bei allen Blumenkompositionen grade die menschliche Empfindung dabei gemalt würde, die dabei gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran ge-

wöhnen, diese auch immer dabei zu denken. Das ließe sich nun freilich so geschwinde nicht erlangen, aber deswegen meine ich auch, daß ich für meine Lebenszeit nie eine Blumenkomposition ohne Figuren machen wollte ..... Ich wollte nämlich das, wie ich zu den Begriffen von den Blumen und der ganzen Natur gelangt bin, wiedergeben in Bildern; nicht was ich mir denke und was ich empfinden muß, und was wahr und zusammenhangend darin zu sehen ist: sondern, wie ich dazu gekommen bin, und noch dazu komme, das zu sehen, zu denken und zu empfinden, so den Weg, den ich gegangen bin, und da müßte es doch kurios sein, daß andere Menschen das so gar nicht begreifen sollten. Es ist nur das, was ich zuvörderst wollte, viel schwieriger und man muß sich selbst gewaltig attrapieren können: aber jenes andere kann mir nicht viel helfen. An den meisten Tagen ist es zwar nicht möglich, sich so darzustellen, ohne närrisch zu werden, allein sie sind auch nicht dazu da, und es gibt sich alles durch Gewohnheit. Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist. So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon sein, sonst fällt sie zusammen wie das Haus auf dem Sande. Ich bin auch beinahe gewiß, daß es völlig ruinierend für das Ganze sein würde, gegen jemand, der es nicht versteht oder begreifen kann, davon zu sprechen, oder noch viel mehr, es öffentlich zu tun: das kann zu nichts führen, sie müssen durch einen Weg, der ihnen praktisch vor die Augen gelegt wird, dahin gebracht werden, jeder, der es nicht begreift und nicht verstehen kann, wenn man's auch tausendmal sagte; so ist's doch besser.» (I, 25 ff.; 1. 12. 02.)

Die «Tageszeiten» sind also Kunstwerke, die dem Publikum das Verständnis für die neue Kunst — die Landschaft — erschließen sollen. Runge wählt gerade diesen Weg, weil er ihn selbst gegangen ist, d. h. weil er zuerst in den Blumen den großen Zusammenhang, der ihm dann in der ganzen Natur entgegentrat, gewahr geworden ist.

Denselben Weg soll nun das Publikum gehen. Er wollte solange symbolische Blumendarstellungen malen, bis die Menschen ganz vertraut mit seiner Blumensprache wären. Dann wollte er es mit anderen Naturgegenständen ebenso machen, — bis schließlich die Zeit für die wahre Kunst, für die Landschaftskunst, wie sie aus seinem Verhältnis zur Natur entspringt, gekommen sein würde.

Das ist das Ziel von Runges künstlerischem Streben. Er erkannte es klar, daß die Landschaft, die er für den zukünftigen Gipfel der Kunst hielt, von seinen Zeitgenossen noch nicht verstanden werden würde; damit würde die Kunst ihrer Aufgabe als Sprache nicht gerecht werden.

Er ahnte es, daß er die hohe Zeit der neuen Kunst nicht erleben würde, weil die Menschen noch nicht reif dazu waren. So wollte er wenigstens sein Leben daran setzen, daß der Weg zu jener Höhe bereitet würde. —

In den Worten über den erzieherischen Zweck seiner Blumenkompositionen lenkt Runge unsern Blick gleichzeitig noch auf eine weitere Gruppe der von ihm angewandten Symbole: — auf die menschlichen Gestalten in seinen Werken.

Er glaubt, daß die Blumen nicht in dem Sinne verstanden werden würden, den er durch sie darstellen will. Darum will er auf den von ihm, dem Menschen, in die Blume hineingelegten Sinn durch eine menschliche Gestalt, einen «Blumengeist» hinweisen.

Diese Absicht äußert Runge gelegentlich brieflicher Mitteilungen über die Idee zu einem Bilde — «die Quelle» —, das bei der ungeheuren Fülle der Gedanken, die es aussprechen sollte, nie zustande kommen konnte und auch nicht kam. Ein großer Teil der Ideen nahm dann in den «Tageszeiten» Gestalt an, ein andrer Teil schlug sich in dem späteren Entwurf «Quelle und Dichter» (1805) nieder (vgl. I, 244).

Das Bild sollte die Quelle der neuen Kunst werden, der erste Schritt zur Vorbereitung des Publikums auf die neue Kunst. Darum und wegen der Beziehungen zu den «Tageszeiten» würde sich schon ein näheres Eingehen rechtfertigen. Es genüge dieser Hinweis; ich werde mich auf jene Beziehungen, die dem Leser

von selbst in die Augen springen werden, nicht weiter einlassen, sondern Runges Schilderung hier nur auf die symbolische Bedeutung menschlicher Gestalten hin prüfen.

«Es muß dir, und jedem auch, heimlich so sein, wenn du an einer Quelle oder an einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen, und die muntern Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Aesten der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntere Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie errötet von dem glühenden Kuß. Sieh', so freut sich die Welt des Lichtes, das Gott ausgehen ließ, sie zu trösten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hinein sehnen. So gestaltet sich die Erde wie das Embryo im Ei, und wann die große Geburt der Welt vor sich geht, dann wird sie erlöset werden. Und, wie Jakob Böhme meint, der Teufel hat die Erde verbrannt und nun die Seele da eingeschlossen, aber die Barmherzigkeit Gottes währet ewiglich, und Gott sprach: «es werde Licht!» Denn Gott war vor dem Licht, und ist größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheint in die Finsternis und die Finsternis begriffen (sic!, es nicht; da gab Gott den Menschen die Farbe, und das lustige Leben quillet aus der Tiefe des Brunnens, und nun gebieret die Erde die Menschenkinder und wir haben seinen Tag gesehen und gehen lustig auf der Erde herum: innerlich sehnen wir uns zum Licht, und unsre liebe Mutter in der Erde hält uns fest und wir können es nicht lassen, die Erde zu lieben, und sie grüßt uns in jeder Blume und wir erkennen sie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreieinigkeit erschließt, so erschließt sie uns die Dreieinigkeit

der Farbe, aber der Teufel streut dazwischen Unkraut und giftige tückische Blumen, wie das Bilsenkraut und die giftigen Pilze, in welche er die höllischen Farben malt, aber es wächst keine liebe Blume in ihrer Nähe, also sollen wir uns auch hüten, wie die Blumen sich hüten, vor der bösen Gemeinschaft, daß er uns nicht verschlinge.

Das Bild ist so: Die Nymphe liegt an der Quelle und spielt mit den Fingern im Wasser, und die Blasen werfen sich groß auf und die muntern Knaben sitzen in den Blasen und wollen heraus, und wie diese zerspringen, fliegen sie in die Blumen und Bäume: der Charakter der Jungen ist völlig übereinstimmend mit den Blumen, zu welchen sie gehören, so daß sie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben. Die Lilie steht im höchsten Licht und die Eiche breitet wie ein Held die Zweige über sie hin; aber der Teufel jagt aus der Pfütze auch Geister heraus und sie fliegen in den Schatten auf der Wüste, und gesellen sich zu den giftigen Kräutern. Das höchste Licht muß auf die Lilie fallen und in diesem Sinn alles völlig geordnet sein.» (I, 19 ff.; 27. 11. 02 die Fortsetzung, I, 21, schon zit.)

Ich führte oben schon (S. 94) ein Wort über die «Quelle» an, welches sagte, daß alle bekannten Blumen, «die Bedeutung haben», auf diesem Bilde angebracht werden sollten. Runge fährt nach den zitierten Worten (I, 26) folgendermaßen fort: «So sollen nun durch die muntern Töne aus der Quelle, die sich in die Blumen verlieren, die Blumen erst die Bedeutung erhalten, und in denselben muß eigentlich dieselbe Komposition sein, so daß dies ein Uebergang ist. Wie der Geist in den Blumen ist, so auch in den Bäumen. Es ist freilich nötig, daß man mit den Figuren nun auch den rechten Punkt in der Blume trifft, das, denk' ich, soll sich aber schon finden.»

Die Quellnymphe ist die menschliche Darstellung der Quelle selbst und dadurch wie diese ein Bild des menschlichen Gemüts, des Gemütslebens. Die Frauengestalt auf dem «Tage» ist die Verkörperung der Fruchtbarkeit, der nährenden Mutter Erde. Sie wiederholt also durch ihre Erscheinung eigentlich nur das, was schon durch die Pflanzen in der unteren Bildhälfte ausgedrückt ist. Aehnlich ist es mit den übrigen weiblichen Gestalten

in den «Tageszeiten». So ist die Aurora auf dem Gemälde «Morgen» nichts anderes als die Verkörperung der landschaftlichen Stimmung, welche das Bild beherrscht. Die gleiche Aufgabe hat die weibliche Gestalt auf «Abend» und «Nacht». Man kann sie direkt «Nacht» oder «Königin der Nacht», «Diana» oder «Selene» (denn es ist eine klare Mondnacht gemeint) nennen. Auf dem «Abend» erfüllt sie ihre Aufgabe dadurch, daß sie noch nicht ganz da ist, daß sie n a h t.

Den Zweck der Blumengeister, der reizenden, lebendigen Kindergestalten auf Runges Bildern, haben wir aus seinen eignen Worten kennen gelernt: sie verkörpern den Sinn der Blumen, bei denen sie sind. Daß der Mensch selbst erst den Blumen den Sinn gibt, sollte — sehr anschaulich — durch das «Fliegen» aus den Wasserblasen zu den Blumen und Bäumen dargestellt werden. Die Kinder sind — auf der «Quelle» wenigstens — menschliche Gemütsregungen, «Töne» des Gefühls.

Bei dieser Bezeichnung erinnert man sich der musizierenden Kinder in den «Tageszeiten» und einer Bemerkung Runges (I, 68; vgl. S. 77), wonach auf dem «Abend» «die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente» die landschaftliche Stimmung «nachahmen». Dieses Wort bezieht sich auf die Mohn- und Rosengeister. Die musizierenden Kinder, deren Instrumente durch ihre verschiedene Form auf verschiedenen Klang hindeuten, zeigen an, daß in den Blumen auch hier Gefühlstöne gemeint sind. Zieht man die landschaftliche Stimmung in Betracht, so entsprechen unten Posaune und Trompete, an den Lärm des Tages erinnernd, dem kräftig leuchtenden Abendrot, der Pracht des Sonnenunterganges, oben die Waldhörner — echt romantisch! — der zauberhaften, milden Mondnacht, die in diesen Regionen schon herrscht. Dazwischen — im flimmernden, dämmrigen Zwielicht ertönen Pansflöte, Schalmei, Guitarre und Triangel.

Die Dämmerungsmusik ist auch auf der Zeichnung «Morgen» angebracht, wo das fahle Dämmerlicht durch die herabhängenden Lilienknospen, deren Geister musizieren, wiedergegeben wird. Man denke an Runges Worte von der «Musik» in den anderen Künsten.

Aber nicht überall auf den vier Bildern haben die Kinder-

gestalten die Aufgabe, nur den Sinn einzelner Blumen erkennbar zu machen. So sind sie auf dem «Tage» z. B. zur Darstellung des menschlichen Lebens und Strebens im allgemeinen und des Verhältnisses der Menschen zur Erde, d. h. sie sind zur Verdeutlichung des Hauptgedankens, den das ganze Bild ausdrücken soll, angebracht. Daneben gehören sie teilweise auch noch zu einzelnen Blumen. Allerdings will es gerade auf dieser Zeichnung scheinen, als wären vielmehr die Blumen zu den Kindern gesetzt als umgekehrt.

Ueberhaupt nicht zu einzelnen Blumen gehören die schlafenden Paare auf der Nacht, — sie repräsentieren wohl die Menschheit.

Diese «Paare» lenken die Aufmerksamkeit darauf, daß die Kinder allenthalben als Knaben und Mädchen deutlich unterschieden sind. Die Verteilung der Geschlechter auf den Bildern ist durchaus nicht willkürlich, sondern wohl berechnet. So wird auf dem «Tag» direkt zwischen einer «männlichen» und einer «weiblichen Seite» unterschieden.

Bei dieser Gelegenheit sei ein Ausspruch Runges angeführt, welcher für die Unterscheidung der beiden Geschlechter auf den vier Bildern nicht ohne Bedeutung ist. Man erinnere sich hierbei der Worte Runges über die Liebe (S. 13).

«Das Ich und Du wird nur im Tode verbunden; daraus besteht der Mensch: Die Liebe tritt in die Mitte zwischen Sehnsucht und Willen, zwischen Mann und Weib.» (Beachte den Chiasmus! I, 42; Anf. April 03.) — —

Doch neben den Blumengeistern sind noch andere kindliche Gestalten zu sehen.

Auf dem Rahmen zum «Abend» ist der Christusknabe selbst abgebildet.

Das Lamm, über dessen Hals er seinen rechten Arm legt, kann entweder ihn selbst bedeuten («Christe, du Lamm Gottes!»), dann wäre ein und dasselbe doppelt gesagt, was bei Runge immerhin möglich ist — oder aber das Lamm bedeutet — und das ist das wahrscheinlichere! — die menschliche Seele, dann würde Christus als Hirt aufgefaßt sein. Jedenfalls ist hier die menschliche Gestalt nicht in dem Sinne symbolisch wie bei den Blumengeistern.

Von den Engeln könnten vielleicht die, welche die oberen Rahmenecken von «Morgen», «Tag» und «Abend» ausfüllen, als Blumengeister gemeint sein. Man hat aber wohl sie wie die anderen in herkömmlicher Weise als Boten Gottes, als Bewohner einer höheren Welt aufzufassen. — —

Kehren wir nun wieder zurück zum Untermenschlichen, so sei darauf hingewiesen, daß auch jene Bilder und Zeichen, die wir für gewöhnlich als «religiöse Symbole» bezeichnen, nämlich Schlangenring, Taube, das schon erwähnte Lamm, Regenbogen, Dreieck, Kreuz, Kelch usw. von Runge verwendet werden.

Es handelt sich nunmehr, nachdem wir die von Runge gebrauchten Symbole kennen gelernt haben, darum, wie seine Symbolik zu beurteilen sei, — eine Frage, die im engsten Zusammenhange steht mit der Frage nach dem Verhältnis von Form und Gehalt.

Die Untersuchung wird sich dabei am besten an die «Tageszeiten» halten, und sich immer, wo nichts anderes gesagt wird, auf diese beziehen.

Ich gehe aus von einer Tatsache, die so eng mit der Verwendung der Blumen und der Blumengeister als Symbole verknüpft ist, daß sie sich bei der Besprechung jener nicht gut ausschalten ließ, — nämlich von der Tatsache, daß Runge in seinen Werken durchaus nicht die Landschaftskunst, die er erstrebte, sah, daß seine Werke nicht als Landschaften, sondern nur als vorbereitende Schritte auf dem Wege zur wahren Landschaft gelten sollten[7].

Zweifellos kommt der Künstler mit dieser Ansicht unserem Empfinden entgegen. Es wird kaum jemanden geben, der die «Tageszeiten», wenigstens die vier Zeichnungen als einen Zyklus von Landschaften anspricht. Warum?

Unter Landschaft verstehen wir gewöhnlich — ganz äußerlich genommen — die bildliche Darstellung des vegetabilischen und unorganischen Erdlebens, wie es sich — das kommt hinzu, wenn es sich um mehr als um bloße Umrißzeichnung handelt, — unter der Einwirkung von Licht und Luft unserem Auge in der Natur darbietet oder darbieten kann. Damit soll

nicht etwa ausgesprochen sein, eine Landschaft dürfe durchaus nichts anderes wollen als ganz genau der Natur entsprechen. Es lassen sich sehr wohl starke Abweichungen vom «Natürlichen» denken, ohne daß das Bild an landschaftlichem Charakter verlöre. Beispiele dafür aus der Kunstgeschichte brauche ich bei ihrer Häufigkeit nicht anzuführen.

Das mindeste, was wir von einem Bilde verlangen können, wenn es als Landschaft gelten soll, ist der organische Zusammenhang der einzelnen Teile, welche in der Natur wirkliche Vorbilder haben müssen. Es bleibt dabei immer noch die größte Freiheit des Nach- und Umbildens.)

Die letzte Forderung ist auf Runges Tageszeiten, auf denen ja die Blumen die Herrschaft führen, zweifellos erfüllt. Daß dabei die Größenverhältnisse der einzelnen Pflanzen der Wirklichkeit nicht entsprechen, würde die Möglichkeit, hier von landschaftlichen Darstellungen zu sprechen, noch nicht ausschließen.

Aber es fehlt der organische Zusammenhang: Wo wachsen diese Lilien und Rosen, wo entsprießt dieser Mohn?! Auf der Erde jedenfalls nicht, denn die sehen wir im «Morgen» und im «Abend» als Kugelgestalt, also von einem erdenfernen Standpunkte aus.

Es sind eben keine Landschaften, sondern «Blumenkompositionen» (vgl. S. 97). Das gilt nicht nur von den beiden genannten Zeichnungen, sondern auch vom «Tag» und von der «Nacht», die ja wenigstens einen reellen Boden erkennen lassen, aus dem aber die beherrschenden Blumen auch nicht emporwachsen (wenigstens läßt der Vergleich mit den beiden anderen Zeichnungen diese Annahme nicht zu).

Der Landschaft am nächsten kommt Runge in dem Gemälde «Morgen». Vor diesem Bilde kann man kaum schwanken, ob man es zur Landschaft rechnen soll. Das Fehlen des organischen Zusammenhangs tritt hier nicht so in den Vordergrund, erstens weil unten im Bilde ein Stück Erde zu sehen ist, wie wir es in Wirklichkeit sehen können, und zweitens, weil die Lilie durch die Art der farbigen Ausführung ganz in die Ferne gerückt, ihren beherrschenden Wert verliert und nur noch wie eine Vision in der Luft erscheint, also keinen

organischen Zusammenhang verlangt und die Frage nach dem Woher überflüssig macht. Diese Abweichung gegenüber der Zeichnung wirkt so stark, daß es mir unrichtig erscheint, den gemalten »Morgen« eine «Blumenkomposition» wie den gezeichneten zu nennen.

Wir werden dem Verhältnis der «Tageszeiten» zur Landschaft noch besser beikommen, wenn wir tiefer gehen. Ich sagte schon vorhin, daß die gegebene Begriffsbestimmung der Landschaft äußerlich genommen sei. Sie sieht ganz ab vom künstlerischen Wert einer Landschaft. Nur gehalterfüllte Form befriedigt uns ästhetisch; der Gehalt der Landschaft aber liegt in der Stimmungssymbolik. Stimmungssymbolik — das ist die Forderung, der jede Landschaft genügen muß, wenn sie künstlerisch wertvoll, wenn sie wirklich Landschaft, nicht bloß Ansicht sein will.

Die Stimmungssymbolik besteht darin, daß untermenschliche Gegenstände eine menschliche Stimmung zum Ausdruck bringen[77]. Hier tut es also die Landschaft — ein Komplex von untermenschlichen Gegenständen.

Fragen wir uns, wodurch eine Landschaft nicht nur unser Auge anspricht, sondern auch unsere Seele erregt: so müssen wir antworten, daß dies durch die Formen der einzelnen landschaftlichen Gegenstände, in viel höherem Grade aber, ja, sehr oft ganz allein durch die in der betreffenden Landschaft wahrnehmbare Wirkung von Licht und Luft[78] geschieht.

Wie die landschaftlichen Gegenstände unter der Einwirkung von Licht und Luft, und wie die vom Licht durchdrungene Luft selbst in einem besonderen Falle erscheint —, das ist es, was wir gewöhnlich unter der besonderen landschaftlichen Stimmung verstehen. Und indem wir diese Erscheinung «Stimmung» nennen, sprechen wir aus, daß sie tiefer geht als bis ins Auge. Denn mit Stimmungen meinen wir sonst Gefühle, denen nur die Richtung auf einen bestimmten Gegenstand nahezu fehlt[79].

Stimmungssymbolik macht die Landschaft erst zum Kunstwerk, aber die Landschaft kann auch kaum etwas anderes als Stimmungen verkörpern, weil wir in Untermenschliches für gewöhnlich nichts anderes als Stimmungen einfühlen können.

In Runges «Tageszeiten» aber ist mehr enthalten, als nur unbestimmte Gefühle. Sein Werk hat einen ganz bestimmten Inhalt: es soll zeigen, wie unser Leben unter der Herrschaft des dreieinigen Gottes in ewig gleichbleibendem Rhythmus dahinfließt, und soll uns dadurch auf diesen Gott hinlenken.

Ohne die menschlichen Gestalten und gewisse im religiösen Leben gebräuchliche Zeichen, deren Bedeutung uns ganz geläufig ist, würden wir niemals in der Lage sein, die «Tageszeiten» zu verstehen. Die menschlichen Gestalten aber sprechen durch Vorstellungssymbolik zu uns.

Die «Tageszeiten» vermitteln uns also ihren Inhalt nicht durch die symbolische Bedeutung der landschaftlichen Elemente, folglich sind sie keine Landschaften. —

Erinnern wir uns nun dessen, was Runge von der Kunst der Zukunft, von der Landschaftsmalerei forderte, so wird es uns unmöglich erscheinen, daß die Landschaft diesen Forderungen genügen kann.

Wir wissen, daß nach Runge die Landschaftskunst (wie die Kunst überhaupt nicht nur ästhetisch auf den Menschen wirken, sondern daß sie ihn hauptsächlich ethisch beeinflussen soll. Sie soll propagatorischen Charakter haben, weil sie einem höheren Zwecke dienen soll, d. h. sie soll den Menschen in eine ganz bestimmte Richtung des Fühlens, Wollens und Vorstellens bringen.

Dazu gehört zweifellos mehr als die bloße stimmungssymbolische Wirkung, deren die Landschaft fähig ist. Wir wissen, daß auch Runge dies einsah. Aber er hielt die Untauglichkeit der Landschaft für seine Zwecke nur für eine zeitweilige, die er beheben zu können glaubte.

Er wollte es durch häufige Wiederholung von Darstellungen einzelner Teile der Landschaft, welche er mit den Blumenkompositionen der «Tageszeiten» begann, dahin bringen, daß diese einzelnen landschaftlichen Elemente mit der Zeit ihre feste Bedeutung erhielten (vgl. S. 96 f.) und schließlich genau so wie Kreuz, Kelch, Schlangenring usw. für jedermann verständliche Zeichen würden. Mit anderen Worten: er wollte die Stimmungssymbolik, durch welche die Landschaft allein ihren Gehalt zu vermitteln vermag, mit Hilfe der Vorstellungssymbolik

(menschliche Gestalten, welche zunächst immer dabei sein sollten) zur Symbolik des täglichen Lebens machen.

Ob dieses Ziel hätte erreicht werden können, ist gleichgiltig. Mit den Blumen ließ sich die Sache am leichtesten machen, weil sie zum Teil schon wie jene Zeichen im gewöhnlichen Leben gebraucht werden und zu Runges Zeiten gebraucht wurden. Aber die Felsen, die Bäume, die Flüsse, Bäche usw.? Und nun gar die Hauptfaktoren der Landschaft: Licht und Luft?!

Jedenfalls hätte Runge mit diesem Ziele etwas ihm ganz unerwünschtes erreicht: Eine solche Landschaft würde nur durch den rechnenden Verstand zusammengestellt und nur durch nackte Vorstellungstätigkeit verstanden werden können. Dagegen würde das Gefühl, dessen Herrschaft im Reiche der Kunst unbestritten ist, vom Throne gestoßen und verbannt werden.

Interessant ist es trotzdem zu ergründen, wie ein junger Künstler zu solchen ungewollt kunstfeindlichen Anschauungen kommen konnte.

Der Hauptgrund liegt in der Eigenart seiner schwärmerischen Religiosität, welche in jener Zeit immer in ihm rege war. So kam es wohl, daß alle die Vorstellungen, die sich in seinem Innern bei Natureindrücken assoziierten, religiöser Natur waren und ihm schließlich als Hauptsache erschienen.

Es ist ja zweifellos, daß durch Landschaftsbilder religiöse Stimmungen ausgelöst werden können, diese werden jedoch immer nur ganz allgemeiner und bei jedem Beschauer je nach seiner persönlichen Religion besonderer Art sein. Aber nie wird man durch Landschaften die Lehren einer Konfession verbreiten können.

Nun — der Plan stammt aus einer Zeit, als unser Künstler gerade anfing, über seine Lebensaufgabe nachzudenken. Ich glaube, man tut ihm unrecht, wenn man annimmt, er sei bei dieser seiner Ansicht geblieben. Die rege Beschäftigung mit der Farbenlehre, Krieg, Krankheit und schließlich der frühe Tod haben es wohl nur verhindert, daß er sich noch einmal programmatisch aussprach und sich zu richtigerer Auffassung bekannte.

So viel steht fest, daß Runge den Gedanken der Vorbereitung nicht weiter verfolgt, sondern später im «Morgen» eine wirkliche Landschaft gemalt hat. Das Bild wirkt tatsächlich durch seine Morgenstimmung; das visionäre Beiwerk – so erscheinen mir die Kinder und die Lilie – gibt der Stimmung nur eine etwas bestimmtere Richtung aufs Religiöse, ohne allerdings der Absicht des Künstlers entsprechend geradezu auf protestantisch-christliche Anschauung hinzuweisen.

Man kann also annehmen, daß Runge tatsächlich doch einen Zyklus von vier Landschaften gemalt haben würde, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Werk zu vollenden. In der Form freilich, die er ihm in den Zeichnungen gegeben hat, kann man die «Tageszeiten» kaum als etwas anderes denn als Arabesken bezeichnen — ein Name, welcher beim gemalten «Morgen» nur noch für den Rahmen Geltung behält [81].

Es sei gestattet, im Anschluß noch eine Idee zu besprechen, welche Runge mit dem Entwurf seiner vier Zeiten verknüpfte.

«Ich habe noch Sachen im Kopf, ich sage nur soviel: — Salz! Meine vier Bilder, das ganze Große davon und was daraus entstehen kann: kurz, wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakte malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eignes Gebäude aufführen — sollte.» (II, 202; 22. 2. 03.)

«Bei der Meißner Kirche ist mir ein Gebäude für meine Bilder recht wieder eingefallen: auf die Art müßte es eigentlich sein. — Wenn sich die Leute bei den Kirchhöfen vor der Stadt Hamburg irgendwo doch so eine Kapelle wollten bauen lassen, und mir den Auftrag geben, das sollte doch noch ein Gebäude werden. — . . . am Ende erfinde ich noch eine Baukunst, die aber gewiß mehr eine Fortsetzung der gotischen, wie der griechischen wäre. –». (II, 220; 12. 6. 03.)

Die Bilder, die ursprünglich als ganz leichte Zimmerverzierungen gedacht waren, sollten also schließlich Wandgemälde werden und zwar hat sich Runge als Maß «18×24 Fuß» notiert. (I, 233). Diese Größe bedingt natürlich einen besonderen Raum.

Runge wollte aber ein besonderes Gebäude nicht nur um seine «Tageszeiten» überhaupt unterbringen zu können, er hatte vielmehr noch einen inneren Grund zu diesem Wunsch.

In der ersten der beiden eben angeführten Stellen spricht er von einer «Dichtung». Das Wort ist nicht im übertragenen Sinne zu verstehen: es war wirklich eine Dichtung geplant. Beweis dafür ist das weiter oben teilweise zitierte poetische Fragment zu den Tageszeiten. Der Bruder schreibt hierzu in den «Nachrichten vom Lebensgange des Verfassers» (I, 471):

«Das Verlangen nach einer näheren Deutung und Erklärung des Einzelnen in den vier Bildern ... war von ihrer Entstehung an in allen, die sie sahen, groß ... Im Gefühl dieses Bedürfnisses gedachte er die Blätter bei ihrer Erscheinung mit einem poetischen Kommentar als Beigänger zu begleiten, den er unter Beihilfe von Tieck (wohl gar mit musikalischer Komposition von Berger[82]) auszuarbeiten vorhatte. «Ich werde», schrieb er den 28. Mai (03) an seinen Vater, «wohl mit ihm zusammen etwas veranstalten, wie die Bilder herauszugeben und für jeden verständlich zu machen; ... Würden die Bilder ohne irgend etwas erscheinen, so könnten sie leicht eine noch größere Verwirrung anrichten, als schon da ist.» — ...»

Es ist demnach die Erkenntnis, daß die «Tageszeiten» allein nicht ihren Zweck erfüllen würden, die dem Maler eine Dichtung mit Musik und — das können wir nach jenem Wort vom 22. Februar 1803 hinzufügen — ein besonderes Gebäude als wünschenswert erscheinen läßt. Es ist klar, daß es sich hierbei nicht nur um die Unterbringung der Bilder handelt, daß vielmehr die Architektur in dasselbe Verhältnis zur Malerei wie die Dichtkunst und die Musik treten sollte.

Innerhalb eines Gesamtkunstwerks also sollten die «Tageszeiten» schließlich ihren Zweck erfüllen. Und in der Tat, wenn man sagen muß, daß Runges Werk bei weitem nicht alles ausspricht, was es aussprechen soll — so kann man sich dagegen wohl vorstellen, daß die Wirkung in einem kirchenartigen Raume dem Ideal des Künstlers erheblich näher kommen würde.

Damit soll keineswegs die als «echt romantisch» genugsam bekannte, bisweilen verschrieene Idee eines Gesamtkunstwerks

verteidigt werden. Wir sehen aber jedenfalls an diesem Beispiele, wie man auf solche Gedanken kommen konnte: Wenn alle Künste einem höheren Zwecke dienstbar sind, warum sollen sie dann nicht in einem Ganzen zusammenwirken?

ANHANG.

Studien zur Farbenlehre und Gedanken über das Sehen.

Runges Reformideen erstreckten sich nicht nur auf Stoffgebiet und Inhalt der Malerei, sondern auch auf das Mittel, mit dem sie arbeitet: auf die Farbe.

Die Farbe spielt in seiner Symbolik, wie wir sahen, eine große Rolle. Wir kennen die Worte, in denen er sie geradezu zum Träger des Inhalts seiner «Tageszeiten» macht, — auch die Blumen sollten ja in der Hauptsache durch ihre Färbung wirken.

Bei solchen Absichten lag es nahe, daß sich Runge beizeiten bemühte, in das Wesen der Farbe einzudringen. Zunächst halfen ihm die Lehren anderer. So lesen wir, daß er sich mit der Farbentheorie von Mengs und Casanova beschäftigt und davon viel Nutzen gehabt habe. «Es ist aber wunderlich, daß die Verfasser ohne Theorie, woher die Farben kommen, und was sie sind, so anfangen: Drei Farben gibt es nur —; es ist doch kein rechter innerer Zusammenhang darin und bestätigt nur wieder meine Meinung, daß, wer das Innerste nicht recht ergründet und tief in sich wird, auch nicht die Breite erlangen und zusammenhangend durchführen kann —.» (II, 195; 16. 1. 03.)

Als sich dann der Künstler an die farbige Ausführung der «Tageszeiten» machen wollte, erschien es ihm notwendig, sich tiefere Einblicke in das Gebiet der Farbenlehre zu verschaffen, als die Genannten ihm gewähren konnten. Und so finden wir von 1806 an zahlreiche Zeugnisse eigener Tätigkeit in dieser Richtung, die schließlich in der ziemlich bekannten «Farbenkugel», welche 1810 im Druck erschien, gipfeln.

All die einzelnen Aufsätze, Fragmente usw. eingehend zu besprechen, würde ein eigenes Buch ausfüllen und schließlich allzuweit in Physik und Physiologie hineinführen. Hier können nur Hauptsachen herausgehoben und Runges Gedanken nur in großen Zügen wiedergegeben werden.

Zunächst sei erwähnt ein Fragment über «die Elemente der Farben; oder auf wieviel Teile sich alle Farben und Schattierungen etwa reduzieren lassen, und wie sich die Elemente zu einander verhalten.» (I, 84 ff.; 1806.)

In den einleitenden Worten spricht Runge Gedanken aus, welche seine Beschäftigung mit der Farbenlehre überhaupt begründen und deswegen hier wiedergegeben seien.

Es heißt da: wenn man die Natur nachahmen oder etwas Aehnliches wie sie hervorbringen wolle, müsse man einerseits ihre Mannigfaltigkeit in ihre einzelnen Teile zu zerlegen und Ordnung und Rhythmus zu bestimmen suchen, in denen sich die Dinge bewegen. Andererseits sei es ebenso notwendig in die Natur der Mittel, über die man zur Verfolgung jenes Zwecks verfüge, einzudringen und ihr Verhältnis zu denen, mit welchen die Natur arbeitet, zu erkennen.

Daraus ergibt sich nach Runges Meinung für den Maler die Notwendigkeit, die Farben in der Natur ebenso wie die Malerfarben und das Verhältnis beider zu einander genau zu kennen.

Dieses Verhältnis nun zu entdecken, erfordere größere Wissenschaft, als er besitze und und könne vielleicht nur dadurch erreicht werden, daß diejenigen, welche auf verschiedenen Wegen in die Sache eingedrungen seien, ihre Erfahrungen austauschten.

Der Aufsatz schließt mit einer Berechnung, wonach sich aus Blau, Gelb, Rot, Schwarz und Weiß 3405 Nuancen herstellen lassen, — eine Berechnung, welche ziemlich wertlos ist, da die ihr zu Grunde liegende Größe ganz willkürlich angenommen ist.

Wertvoller ist der Kern, jedoch finden wir das, was Runge da sagt, ausführlicher in einem Briefe an Goethe vom 3. Juli 1806 (I, 88 ff.) und schließlich weiter ausgereift in der «Farbenkugel» (I, 112 ff.) wieder.

Der Titel dieses 1809 verfaßten Werkchens lautet vollständig: «Farbenkugel, oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität: mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben.»

Gehen wir dem Inhalt nach, so erfahren wir zunächst, daß von der wissenschaftlichen Theorie, wie die Farben durchs Licht entstehen, abgesehen und die Farbe als selbständige Erscheinung in ihrem Verhältnis zu Licht und Finsternis, zu Hell und Dunkel, zu Weiß und Schwarz betrachtet werden soll (§ 4).

Es werden dann Weiß, Schwarz, Blau, Gelb und Rot als die fünf Elemente aller und jeder Mischung hingestellt. Andere völlig unvermischte Tinkturen gibt es nicht. Weil aber Weiß und Schwarz sowohl für sich allein als auch mit einer anderen Farbe vermischt, den Gegensatz von Hell und Dunkel repräsentieren und demnach zu Blau, Gelb, Rot in einem anderen Verhältnis stehen als diese untereinander, werden sie ausgenommen und nur jene drei anderen als Farben bezeichnet (§§ 5 u. 6).

Die völlige Reinheit jeder der drei Farben hinsichtlich der Beimischung einer der beiden anderen gibt es nur theoretisch; sie läßt sich darstellen durch den — dimensionslosen — Punkt. Diese angenommene gleichmäßige völlige Freiheit jeder Farbe von einer anderen berechtigt, sie als gleichweit von einander entfernte Punkte zu betrachten. So stehen Blau, Rot und Gelb zueinander wie die Eckpunkte eines gleichseitigen Dreiecks. Aus Blau und Gelb bildet sich durch Mischung bekanntlich Grün, aus Gelb und Rot Orange und aus Blau und Rot Violett. Diese drei Mischungen sind beweglich, d. h. während die Stärke der Wirkung des einen Bestandteils abnimmt, nimmt die des anderen zu. Die drei Mischungen bewegen sich also je zwischen zwei Farben und können demnach durch die Seiten des gleichseitigen Dreiecks dargestellt werden (§§ 8 u. 9).

Wird das Mischungsverhältnis der beiden Bestandteile zur Gleichheit, d. h. die Entfernung der Mischfarbe von den beiden reinen Farben gleichgroß, so erscheint die Mischfarbe, weil keine der beiden Grundfarben vorherrscht, als eigene, neue

Farbe: in diesem Sinne bilden Violett, Grün, Orange die Mittelpunkte der Dreiecksseiten. Aus dem Zusammenwirken von zwei reinen Farben hervorgegangen, sind die Mischungen frei von jeder Hinneigung zu einer dritten (§§ 10 u. 11).

Alle drei Farben und alle drei Mischungen stehen zu Schwarz und Weiß in einem allgemeinen Verhältnis. Alle Punkte des Dreiecks sind demnach von Weiß auf der einen und von Schwarz auf der anderen Seite gleichweit entfernt. Das läßt sich figürlich nur so darstellen, daß man die Gesamtheit der drei reinen Farben und ihrer einfachen Mischungen in einer Kreislinie annimmt, in welcher die beiden gleichseitigen und nunmehr gleichgroßen Dreiecke Blau-Gelb-Rot und Grün-Orange-Violett ein reguläres Sechseck ausmachen. Die reinen Mischfarben bewegen sich jetzt also nicht mehr auf den Seiten des Dreiecks der reinen Farben, sondern auf den Kreisbogen zwischen zwei reinen Farben. Weiß und Schwarz verhalten sich nun zu dem Kreise wie zwei außerhalb der Kreisfläche liegende Pole, deren Achse durch das Zentrum des Kreises geht. (Durch den Gebrauch der Worte Pol und Achse gibt Runge zu erkennen, daß es hier in körperliche Verhältnisse übergeht, denn es kann sich nur um eine Drehungsachse mit dem Farbenkreise als Rotationsfläche handeln.) Da die allgemein gleiche Entfernung der beiden Punkte Weiß und Schwarz von allen Punkten der Kreislinie dargestellt werden soll, so muß die Achse Weiß-Schwarz im Zentrum des Kreises halbiert werden. (Wie lang sie im Verhältnis zum Kreis ist, wird damit noch nicht gesagt, es bleibt also hier noch die Möglichkeit der Konstruktion einer Kugel, eines Doppelkegels und eines Ellipsoïds von beliebiger Höhe offen.) Der Kreis enthält in den reinfarbigen Mischungen und den reinen Farben die sogenannten sieben Farben des Regenbogens, wenn man Violett in bläuliches und rötliches getrennt an beiden Enden des Bandes annimmt (§§ 12—15).

Zwischen Weiß und Schwarz stuft sich ihre Mischung — grau ab. Im Mittelpunkte der Geraden, welche beide Punkte verbindet, liegt ein völlig gleichgiltiges Grau, in dem weder Weiß noch Schwarz herrscht. Da die Achse Weiß-Schwarz im Zentrum des Farbenkreises halbiert wird, ist zugleich dar-

gestellt und gesagt, daß jede Mischung von diametral einander gegenüberstehenden Farben und Mischungen ebenso wie das gleichmäßige Zusammenwirken der drei reinen Farben oder der drei reinen Mischungen untereinander ein völlig indifferentes Grau gibt, während das Zusammenwirken von zwei reinen Mischfarben ein der auf der Kreislinie zwischen ihnen liegenden reinen Farbe nahe stehendes Grau gibt. Da nun Blau, Gelb, Rot im gleichen Verhältnis zu Weiß und Schwarz stehen, gleichweit von Weiß und Schwarz entfernt sind, so muß auch der Punkt ihres gemeinsamen gleichmäßigen Zusammwirkens genau soweit wie sie selbst von Schwarz und Weiß entfernt, d. h. die Achse Weiß - Schwarz muß gleich dem Durchmesser des Farbenkreises sein. Das indifferente Grau ist also der allgemeine Mittelpunkt von allen fünf Elementen, welche in ihm ihre Individualität aufgeben (§§ 16—20).

Alle Farben der Kreislinie haben die gleichmäßige Neigung, sich nach Weiß zu allmählich aufzuhellen und sich nach Schwarz hin mehr und mehr zu verdunkeln. Die auf der Kreislinie angegebenen Farben sind entweder die reinen Farben oder die Mischungen aus nur zwei reinen Farben, also müssen auch alle Punkte auf den Linien, welche ihre Hinneigung zu Weiß oder Schwarz vorstellen, gleichweit vom allgemeinen Mittelpunkt Grau entfernt sein. So kommt man, da diese Linien nur als Kreisbogen (Quadranten) darstellbar sind, zur Kugel, deren Oberfläche alle fünf Elemente und diejenigen ihrer Mischungen enthält, welche «in freundlicher Neigung der Qualitäten zueinander erzeugt werden, und nach deren Mittelpunkte zu alle Nuancen der Oberfläche sich in ein völlig gleichgiltiges Grau auflösen, wie ferne sie mit gleicher oder ungleicher Wirksamkeit der gesamten Elemente sich berührt haben». Also sind alle aus den fünf Elementen mischbaren Nuancen in dieser Kugel enthalten und zugleich in ihr richtiges Verhältnis zueinander und zu allen reinen Elementen gesetzt, was sich durch keine andere Figur ebenso richtig und vollständig darstellen lassen wird (§§ 21, 25)[83].

Das ist der Inhalt des Hauptteils von Runges Schrift, die durchaus keine neue Lehre bringen, sondern nur einen «Gesamtausdruck für die ganze Mischbarkeit der Farbe» geben

wollte (vgl. die II, 543 ff. abgedruckte zeitgenössische Rezension). Daraus erklärt es sich auch, daß Runge dasselbe tut, was er an Mengs-Casanova tadelte, daß er nämlich nichts über die Entstehung der Farbe sagt, sondern es als Tatsache hinstellt, daß es die drei Farben Blau, Gelb, Rot und außerdem noch Schwarz und Weiß gebe. Auch in dem Brief an Goethe (3. Juli 1806), in welchem der Farbenkreis konstruiert wird, beginnt der erste Paragraph mit den Worten: «Drei Farben, Gelb, Rot und Blau, gibt es bekanntlich nur.» Und in dem Fragment drückt sich Runge ähnlich aus.

Aber gerade dieses absichtliche Uebergehen der Lehre von der Entstehung der Farben legt die Frage nahe nach dem Verhältnis zu Newton. Eine Betrachtung dieses Verhältnisses wird, da man in der Hauptsache wohl Goethes Ideen über die Farben als bekannt voraussetzen darf, von selbst zum Vergleich mit Goethe anregen, ohne daß besonders darauf hingewiesen wird[84].

Auch hier soll nicht die Rede davon sein, wie die Entstehung der Farben physiologisch zu beurteilen ist, sondern hier handelt es sich nur um die physikalische Entstehung oder richtiger gesagt: um das Verhältnis der Farben zum Licht.

Heutzutage herrscht bekanntlich die Newtonsche Theorie, welche besagt, daß das weiße Licht kein einfaches Licht, sondern aus allen Farben zusammengesetzt sei.

Zu Runges Zeiten war die Herrschaft dieser Anschauung nicht so unbestritten wie heute — wir kennen ja Goethes gegensätzliche Meinung. Wenn nun auch die Berührung der Frage in der «Farbenkugel» usw. vermieden wird, so finden sich doch sonst Aeußerungen, die Runges Stellung erkennen lassen.

Zeitlich das erste Zeugnis, das hierher gehört, sind zwei Verszeilen aus jenem schon zitierten poetischen Fragment zu den «Tageszeiten»:

«Die Farben sind's, die erst das Wort gesprochen,
Was wohl der Lilie süßes Wesen war.» (I, 54; 1803.)

Entkleidet man unter Berücksichtigung des über die Lilie früher Gesagten diese Worte ihres poetischen Gewandes, so

sagen sie: Die Farben erklären das Wesen des weißen Lichts.

Aus dem gleichen Jahre stammt folgende Stelle, die noch deutlicher spricht:

«Das große Licht der Welt bricht sich in tausend Farben; indem wir alle Farben zu verstehen suchen, verstehen wir das Licht . . . das simple Symbol der Dreieinigkeit Gottes ist das Sinnbild des höchsten Lichts wie das simple Symbol der drei Farben das des Sonnenlichts. Die drei Farben brechen sich aber tausendfach in der Welt und nur dadurch, daß wir nicht müde werden, aus allen Brechungen die reinen Farben herauszufinden, lernen wir die Farben verstehen.» (II, 210; April 03.)

Dazu sei noch eine Aeußerung aus späterer Zeit angeführt.

«Wie das Licht der Sonne sich bricht in den drei Farben und sie wieder in sich verschließt . . .» (I, 61; 29. 3. 05.)

Daß also das weiße Licht aus den verschiedenen Farben besteht, ist auch Runges Ansicht. Wenn er sagt, es «breche» sich in tausend Farben, so kann man zwar den Ausdruck bemängeln, aber gemeint ist jedenfalls ganz richtig, daß alle Farben in der Natur aus dem Sonnenlicht entstehen, gleichgiltig ob das durch Brechung, Zerlegung oder teilweise Absorption geschieht.

Wenn es nun aber heißt, daß es nur drei reine Farben in der Welt gebe, so ist das zweifellos falsch.

An sich ist ja die Einteilung des prismatischen Farbenbandes gerade in sieben Farben, welche nach und nach ineinander übergehen, ganz willkürlich. Aber die Bezeichnung Blau, Gelb, Rot würde für Newtons sieben Farben gar nicht ausreichen. Runge denkt auch gar nicht daran, das Prisma etwa so einzuteilen, er glaubt vielmehr, das Prisma zeige nur drei einfache oder reine Farben, während die anderen vier nur Mischungen seien.

Diese Anschauung, daß es nur drei einfache Farben gebe, konnte uns innerhalb der Farbenkugel nicht stören, da es sich dort zweifellos nur um Pigmente, um Malfarben, nicht aber um die Farben an sich handelte. Runge dehnt aber seine

Theorie, wie aus den oben angeführten Aeußerungen hervorgeht, auf die Farben überhaupt aus. Er kann augenscheinlich von der Vorstellung, daß es sich bei den Pigmenten im Grunde um dasselbe wie bei den Farben handle, nicht loskommen, was ja bei einem Maler und in jener Zeit nicht so unverständlich ist.

Weil er aus Erfahrung wußte und täglich erlebte, daß man sich Blau, Rot und Gelb nicht mischen kann, wohl aber aus diesen dreien Violett, Orange und Grün, so konnte er sich nicht vorstellen, daß die drei letzten ebenfalls einfache Farben sein sollten.

Nehmen wir z. B. die drei Farben Blau, Grün, Gelb. Wenn Runge jemals das Experiment hätte sehen können, wodurch der Nachweis erbracht wird, daß blaues und gelbes Licht zusammengemischt nicht Grün, sondern Weiß geben, dann würde er nicht so entschieden den Mischungscharakter der grünen Farbe betont haben [85].

Auch der Vorgang, wie bei der Mischung der Pigmente Blau und Gelb das Grün zustande kommt, konnte ihm wohl nicht bekannt sein. Die Tatsache beruht bekanntlich darauf, daß bei jeder Pigmentmischung nur die Farben übrig bleiben, welche von keinem der Bestandteile verschlungen werden. Bei dem angezogenen Beispiele liegt die Sache so, daß Blau die roten, orangenen und gelben, Gelb die blauen, Indigo- und violetten Strahlen absorbiert und also nur Grün übrig bleibt.

Wenn wir so aus den angezogenen Stellen herauslesen können, wie sich Runges Anschauung zur herrschenden Newtonschen Theorie verhält, so wird uns das noch klarer durch die Worte, in denen er sich direkt über jenen ausspricht Die hierhergehörigen Aeußerungen stammen aus den Jahren, in welchen er sich am eingehendsten mit den Problemen der Farbenlehre beschäftigte.

«Seit Lionardo da Vinci und länger sind Versuche gemacht worden, der Behandlung der Farben in der Malerei durch einen festen wissenschaftlichen Grund über die Farbe in der Natur einen Halt zu geben: und durch die erstaunenswürdigen Entdeckungen und Bemühungen der Künstler sowohl, als der Gelehrten, vorzüglich Newtons, ist es unmöglich geworden, länger unbefangen sich bloß darin seinem Gefühl zu überlassen.

Die Lehre von der Brechung der Lichtstrahlen hat den Malern nun zwar vermeinte Einsicht in diese Naturerscheinung gebracht, aber die Angst vor der Unüberwindlichkeit der Mittel nur vermehrt. Sie griff meistens nur in das Wissen des Malers ein, ließ ihn aber in der praktischen Anwendung noch viel hilfloser, und es wird nun unmöglich, wieder frei zu werden, wenn wir uns nicht durch die bestimmteste Klarheit hindurcharbeiten.» (I, 75; vermutl. 06.)

Noch interessanter und wichtiger als dieses aus der Praxis des Malers begreifliche Urteil sind folgende Sätze:

«Um den Totaleindruck, den wir von der Welt durch unser Auge empfangen, zu begreifen, und analog wiedergeben zu können, und um auch die Analogie der Mittel, welche wir haben, mit denen der Natur wissenschaftlich aufstellen zu können, müssen wir die Elemente jenes Eindruckes in unwandelbarer Reinheit ergriffen haben.

Schon seit Jahrhunderten war man sich über die Teile dieses Eindruckes, was die Farben betrifft: Gelb, Rot, Blau als die Grundfarben, und Weiß und Schwarz als Zugabe, einig.» (In dem Briefe an Goethe vom 3. Juli 06 heißt es unter § 3 (I, 92) hierzu: «Wie nun in diesem ganzen Kreise nur die reinen Uebergänge der drei Farben liegen und sie durch Mischung aller nur den Zusatz von Grau erhalten, so liegt außer ihnen zur größeren Vervielfältigung noch Weiß und Schwarz.»)

«Wenn wir also zwei Farben, z. B. Rot und Blau mischen, so erhalten wir das reine Produkt einer Mittelfarbe, Violett, und wenn die Mischung so geschieht, daß keine von beiden, weder Rot noch Blau, darin überwiegend ist, so sind dieselben so eng darin verbunden, daß dieses mittlere Violett, und die ähnlichen beiden Mittelfarben Grün und Orange, zu dem Irrtum veranlaßt haben, als wären sie eigentliche Urfarben, welches indessen offenbar allem lebendigen Ursprung widerspricht, da sie hinwieder keine Farbe durch Vermischung produzieren, sondern selbst nur Produkte der drei Grundfarben sind.»

Ueber Weiß und Schwarz heißt es: «Weiß ist seiner Eigenschaft nach heller wie alle drei Farben zusamt ihren Mischungen; und Schwarz dunkler. Weiß ist eine völlige Nichtheit aller

Kraft und leidet jede Zumischung, ohne etwas anderes zu effektuieren, in irgend etwas drittes überzugehen und zu irgend etwas geneigt zu sein; es macht alle Farben matt. Schwarz hingegen verschlingt und beschmutzt alle Farben. Wenn Weiß eine Zumischung von einer Farbe empfangen hat, so ist es auch ebenso empfänglich für jede Verwandlung solcher Farbe in sich, auch ebenso empfänglich und offen für das Licht, und zeigt alles ihm Zugemischte offen und in der plattesten Verständlichkeit. Schwarz hingegen zieht alle Zumischung in den Schmutz und bis zur tiefsten Undeutlichkeit in sich hinein. Weiß und Schwarz, wenn sie für sich, ohne alle Beimischung von Farbe sind, geben zu gleichen Teilen gemischt ein Grau, welches gleich ist dem Produkt von Rot, Gelb und Blau. Da dieses Grau nun alle Farben beschmutzt, so ist es zwar eine Geburt aus Weiß und Schwarz, auch eine Versinkung der Farben in diese, aber dennoch wird nie aus den Farben weder ein Weiß noch ein Schwarz gemischt werden, da die Farben an Dunkelheit Schwarz, und an Helligkeit Weiß nicht erreichen. Blau ist die dunkelste der drei Farben, doch nicht so dunkel wie Schwarz; Gelb ist die hellste, doch nicht so hell wie Weiß.»

Ueber Newtons Spektralfarben lesen wir folgendes: «Wenn wir diese sieben Teile betrachten, merken wir bald, daß es unser Zirkel ist, und daß es, wenn die beiden Enden, Purpur und Violett, jede als halb angesehen werden, die drei Farben nebst den drei Mischungen sind, die zusammengefaßt nach unserer Betrachtung Grau gaben. Hier geben sie nun Weiß, oder bestimmter, einen weißen Lichtstrahl.»

Runge glaubt in der weiteren Behandlung auf andre Weise zur Erkenntnis gelangen und zugleich zeigen zu können, warum Newtons Entdeckung nur habe «Verwirrung erzeugen» können: «Wenn wir also die Farben nebst Weiß und Schwarz, wie sie bisher von uns dargestellt sind, betrachten, und nun fragen, ob solche in ihrer Eigenschaft unwandelbar sind? so werden wir finden, daß alle Farben außerdem auch noch heller und dunkler erscheinen können, und zwar so dunkel, daß sie Schwarz in der Tiefe übertreffen, und so hell, daß sie Weiß überleuchten; was wir sehen, wenn wir blaues oder purpurnes poliertes Glas gegen eine Steinkohle legen, daß solches nämlich diese bei

einer großen Dicke weit an Dunkelheit übertrifft; wie wir auch sehen, daß Feuer in allen Farben brennen und jedes Weiß in Helligkeit übertreffen kann.

Es entsteht die Frage, ob das Heller oder Dunkler der Farbe eine wirkliche Verwandlung derselben sei, oder nicht? Die Antwort finden wir in der Bemerkung einer größeren oder geringeren Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit der Stoffe, je nach der Eigenschaft der Körper, an welchen die Farbe haftet.» (vgl. I, 139 f. 1809 (?): undurchsichtige Farbe = «Bildnis der wirklichen oder durchsichtigen, oder deren figürliche Erscheinung».)

«Müssen wir demnach die Existenz der Farbe als gedoppelt annehmen, undurchsichtig und durchsichtig, so haben wir wohl in der Doppelheit der Farbe nebst dem Schwarzen und dem Weißen die Elemente des ganzen Gebietes des durch unsre Augen erhaltnen Eindruckes ergriffen. Die drei undurchsichtigen Farben nebst Schwarz und Weiß sind körperlich, und in ihrer Reinheit gebunden an ihre einmalige Helligkeit und Dunkelheit; darum auch die völlige Mischung der Farben dasselbe Grau gibt, welches in der Mischung aus Schwarz und Weiß eintritt. Die Vermischung aber der drei durchsichtigen Farben ist von andrer Art.

Nehme ich eine durchsichtige gefärbte Masse, es sei Wasser, Glas, Krystall, z. B. rein rotes, so wird dieses, gelegt oder gestellt auf einen weißen Grund oder gegen das Licht, tiefer und glühender rot sein, je mehr die Masse an Dicke hat, hingegen heller, je mehr sie dünn ist. Geschieht dieses gegen die Sonne als das stärkste Licht, so wird bei einer recht dicken Masse die Glut der Farbe gewaltig sein, und diese doch bis in einer für unsre Augen erreichbaren Tiefe stets rein bleiben; so wie sie bei einer dünnen Masse mehr und mehr vom Sonnenlicht verschlungen wird. Wenn die Farbe in ihrer Tiefe, wir nehmen wieder an Rot, so weit kommt, daß wir sie einzeln nicht mehr als Rot, sondern wie eine finstre Masse sehen, so wird uns doch noch für unser Auge, wenn wir ein Blau hätten, das ebenso tief ginge, und wir solches gegen jenes hielten, der Unterschied bemerkbar bleiben, der freilich bei noch zunehmender Tiefe für uns aufhören wird, aber in sich ewig fortwährt.

Aehnliches wie hier im Finstern, geschieht auf der andern Seite in Licht.

Wenn sich die undurchsichtigen Farben so vermischen, daß ihr Produkt Grau wird, so ist dieses Grau in seiner Dunkelheit der Durchschnitt seiner Produzenten und zugleich die Mitte von Weiß und Schwarz, zwischen welchen beiden die drei Farben eingeschlossen waren. — Nehmen wir aber drei durchsichtige Farben, welche in der Helligkeit den drei undurchsichtigen gleich ständen, so würde das farblose Produkt der durchsichtigen dreimal tiefer stehen, als seine Produzenten, und es würde zwar, erleuchtet durch hintergestelltes Weiß oder Licht, auch ein Grau zum Vorschein kommen, welches jedoch, wenn es auch in derselben Helligkeit und Tinte, wie ein aus Schwarz und Weiß gemischtes stände, doch wesentlich von demselben verschieden sein wird: und der Unterschied würde hier der der Materie sein, welchen wir oben schon berührt haben, und daß eine Unterschiedlichkeit sich zeige nach der größeren oder geringeren Durchsichtigkeit der Stoffe. So wird man jetzt auch begreifen können, daß Dunkelheit und Helligkeit in einer und derselben Ursache zu suchen sind, und die Qualität und Quantität des Stoffes sie bewirken wird.

Wie die farblose Dunkelheit als Produkt der drei undurchsichtigen Farben in ihrer Tiefe im Verhältnis zu ihren Produzenten dreifach verstärkt ist, so ist auch aus der Tiefe der durchsichtigen Farben auf die Tiefe ihres Produktes zu schließen, und umgekehrt aus der Helligkeit oder Dunkelheit ihres farblosen Produktes auf die seiner Produzenten. Würden wir uns nun betrügen, wenn wir die drei durchsichtigen Farben, jede in einer solchen Tiefe, daß unser Auge solche nur eben erkennen könnte, vermischten, wenn wir dann das Produkt als dreifach verstärkte Tiefe annähmen? oder, wenn wir vor der Morgensonne her eine farblose Helligkeit erblicken, die unser Auge kaum ertragen kann, von dieser sagten, daß sie das Produkt von noch dreifach helleren Farben wäre? — Vielleicht gibt uns der Verfolg noch einige Aufklärung hierüber.» (zu Qualität und Quantität vgl. I, 142 u. 145; 1809?)

«Wenden wir uns nun einmal wieder zu dem von Newton entdeckten Phänomen. Er faßte den durch das Prisma in die

Farben und einfachen Mischungen gebrochnen Lichtstrahl auf und zusammen in den Fokus eines Brennglases, und der farblose Lichtstrahl war wieder hergestellt. Er nennt den Lichtstrahl weiß, und diesen Zusammenfluß der Farben ebenfalls weiß. Nach unsern Betrachtungen aber werden wir einsehen, daß dieser Fokus nichts anders als der farblose Zusammenfluß der durchsichtigen Farben sein kann, oder dasselbe was dieser ist. Wenn wir unser Auge in den durch das Prisma geteilten Lichtstrahl stellen, so sehen wir ebenfalls nur das Bild der Sonne ohne Farben in dem Prisma; das heißt nämlich, die Linse unseres Auges faßt so gut wie das Brennglas die Farben in einen Fokus.

. . . Wir haben nun gesehen, wie die verschiedenen Arten von Farben, nämlich so weit unser Auge für sie empfänglich, sich darstellen. Mit den Mischungen ist es dasselbe: nämlich, wie gesagt ist, daß von der tiefsten Tiefe einer Farbe bis zu ihrer höchsten Helligkeit sie ein unwandelbares sei, so muß auch ein Produkt der durchsichtigen Farben und das Produkt von allen, da es eben so durchsichtig bleibt, in seiner Helligkeit wie in seiner Dunkelheit eins sein. Es läßt sich also die durchsichtige Farbe nicht so, wie die undurchsichtige zwischen Weiß und Schwarz steht, ihrerseits zwischen Hell und Dunkel stellen, sondern das farblose Hell und Dunkel des durchsichtigen Teiles ist immer ein Produkt, was Weiß und Schwarz nicht sind. Eine Zumischung dieses Produktes wird auch eine andere Wirkung hervorbringen, wie Schwarz: nämlich: wenn ich zu einem undurchsichtigen reinen Rot Schwarz mische, so entsteht ein schmutziges Rot: mische ich aber zu dem besagten reinen Rot das Produkt der drei durchsichtigen Farben, so wird das Rot bloß verdunkelt, und wenn zu demselben ein tiefes Rot, so wird es glühender. Das durchsichtige Rot wird durch die farblose klare Zumischung ebenfalls verdunkelt, aber ohne glühender zu werden, welches letztere bloß dadurch geschehen kann, daß die durchsichtige Farbe in sich gehaltvoller wird. Man sieht also, da das farblose Produkt durch seine Zumischung bloß verdunkelt, ohne zu beschmutzen, und da die klare Farbe die undurchsichtige glühender macht, — daß sich alle Erscheinungen in die angegebenen Elemente auflösen lassen.

Da wir nun in unserm Material alle Teile, entweder kombiniert oder einzeln, besitzen, sogar da die durchsichtigen Pigmente zum Teil sehr stark in ihrer Farbe sind, so können wir, wenn wir für die herrliche lebendige Erscheinung in der Natur offen sind, uns derselben ziemlich genau anschmiegen. — » (I, 105 ff. 1807 oder 1808.)

Es erübrigt sich, diesen immerhin fesselnden und selbständigen Ausführungen etwas Berichtigendes hinzuzufügen. Nur soviel sei gesagt, daß der Grundmangel wohl in der Unfähigkeit liegt, sich Farbenmischungen unabhängig von farbigen Körpern vorzustellen. Das erklärt sich jedenfalls aus dem Fehlen der Anschauung, die wir uns heutzutage durch Experimente in viel reicherem Maße verschaffen können, als es zu Runges Zeiten möglich war.

Gehen wir nun zur Anwendung der in der «Farbenkugel» gegebenen Theorie über, so bietet sich zunächst der an jene «angehängte Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben» dar.

Aus diesem Anhang will ich jedoch nur die Sätze über die drei hauptsächlich in Frage kommenden Begriffe herausnehmen. Ich bemerke, daß Runge hierbei die Farbenscheibe, die Aequatorialebene der Farbenkugel im Auge hat.

Harmonie ist die «Beziehung zweier Farben auf das eine, zu welchem das Verhältnis allen gemein ist». Dieses «eine» ist das Grau, der «Gegensatz aller Individualität, und die eigentliche Allgemeinheit». (z. B. Rot-Grün oder Rot-Grau-Gelb.)

Disharmonie herrscht dort, wo «eine individuelle Wirksamkeit von zwei völlig verschiedenen Kräften aufeinander» stattfindet (z. B. Rot-Blau oder Orange-Grün-Violett).

Monotonie ist dann zu konstatieren, wenn benachbarte Farben nur untereinander in Beziehung stehen (d. h. im Farbenkreis benachbart sind), ohne zur Allgemeinheit irgend welche Beziehungen zu haben (Rot-Orange, Rot-Violett-Blau, Blau-Grün-Gelb).

Zu diesen drei Begriffen bemerkt Runge am Schlusse:

«Wer da weiß, wie Dissonanz, Harmonie und Monotonie in einem Kunstwerk dahin gehören, wo sie durch den Sinn der Komposition erforderlich sind, der wird es diesen wenigen

Bemerkungen ansehen, daß ich durch dieselben nur einen Anknüpfungspunkt suchte, um zu zeigen, wie die notwendige Konstruktion der Farbenkugel dieses und noch viele andere Verhältnisse an die Hand gibt. So wie die scheinbare Trivialität solcher Bemerkungen nur bei der Prätension bestehen könnte, als sollte hier eine vollständige Theorie der malerischen Harmonie gegeben werden; welches doch so wenig der Fall ist, als ich meinen Aufsatz überhaupt für eine neue Farbentheorie auszugeben gemeint bin.»

Weitere Ausführung finden diese Ideen in dem Aufsatze: «Ueber den Grund der Harmonie und der Disharmonie in den Naturerscheinungen, und wie die Dissonanzen bei der Bearbeitung eines Gegenstandes zu lösen sind.» Die Wiedergabe würde hier zu weit führen. (I, 133 ff.; 1809?)[56].

Als Beispiel für die praktische Verwendbarkeit der gewonnenen Erkenntnis teile ich zwei Paragraphen aus dem Briefe an Goethe mit:

«19) Nun merken wir aber auch, daß die Helligkeit oder Dunkelheit nicht in den Vergleich oder das Verhältnis zu den durchsichtigen Farben zu setzen sei, wie Schwarz und Weiß zu den undurchsichtigen. Sie ist vielmehr eine Eigenschaft und eins mit der Klarheit und mit der Farbe. Man stelle sich einen reinen Rubin vor, so dick oder so dünn man will, so ist das Rot eins und dasselbe, und ist also nur ein durchsichtiges Rot, welches hell oder dunkel wird, je nachdem es vom Licht erweckt oder verlassen wird. Das Licht entzündet das Produkt dieser Farbe natürlich ebenso in seiner Tiefe und erhebt es zu einer leuchtenden Klarheit, die jede Farbe durchscheinen läßt. Diese Erleuchtung, deren sie fähig ist, indem das Licht sie zu immer höherem Brand entzündet, macht, daß sie oft unbemerkt um uns wogt und die Gegenstände in tausend Verwandlungen zeigt, die durch eine einfache Mischung unmöglich wären, und alles in seiner Klarheit läßt und sie noch erhöht. So können wir über die gleichgiltigsten Gegenstände oft einen Reiz verbreitet sehen, der meistens mehr in der Erleuchtung der zwischen uns und dem Gegenstande befindlichen Luft liegt, als in der Beleuchtung seiner Formen.» (Die Luft ein trübes Medium, vgl. S. 39.)

«22) Diese (die undurchsichtigen Farben) sind aber grade fähig, wenn sie sich nicht mit Weiß noch Schwarz vermischen, sondern dünn darüber gezogen werden*, so anmutige Variationen und so natürliche Effekte hervorzubringen, daß sich an ihnen grade der praktische Gebrauch der Ideen halten muß, und die durchsichtigen am Ende nur wie Geister ihr Spiel darüber haben, und nur dienen, um sie zu heben und zu erhöhen in ihrer Kraft.» (Anm.* «nach der Dicke oder Dünne eines solchen Ueberzuges solche liebliche Variationen und Spiele hervorzubringen, welche grade mit dem natürlichen und gemütlichen Zustande, oder mit einem wackern getreuen und arbeitsamen Leben im Gleichnis ständen, wo der unsichtbare Reiz von einer durchsichtigen Farbe wie ein Engel darüber hinführe und sie durch denselben neue größere Kraft erhielten.» (I, 95 u. 97.)

Das, was Runge sich erarbeitet hatte, sollte also nicht bloß theoretische Spielerei bleiben, sondern es sollte der Praxis zu gute kommen. Sein Ziel in dieser Hinsicht bezeichnet er in dem Begleitschreiben, mit dem er das Manuskript der Farbenkugel seinem Freunde Steffens übersandte, damit, daß er sagt, es gehe bei seinen theoretischen Arbeiten «alles auf die Möglichkeit eines vollständigen Unterrichts in der Malerei» (I, 147: März 09) hinaus[87].

Dieser Brief, der einen kleinen Aufsatz über die Farbenkugel und eine «weitere Ausführung» dazu enthält, (I, 146—155) ist besonders auch deshalb interessant, weil er Aufschluß darüber gibt, wie sich das in der Kugel Gegebene «zu dem Ganzen aller Sichtbarkeit» nach Runges Meinung verhält.

Wir haben hier eine Theorie des Sehens, wie wir sie von manchem anderen Künstler kennen, und auch aus diesem Grunde ist es gewiß angebracht, die gegenüber dem vielen, was Runge über die Farbenlehre gedacht und geschrieben hat, mehr in den Hintergrund tretenden Bemerkungen nicht zu übergehen.

Die Tatsache, daß es Farbenblinde gibt, bietet den Anlaß zu der Bemerkung, daß es auch Menschen gebe, welchen für die Form, und andere, denen für die Materie das rechte Unterscheidungsvermögen fehle. («Unter der Unterscheidung der Materie, nämlich in der Erscheinung für das Auge, verstehe ich die der Stoffe der Gegenstände.»)

Runge nimmt also drei Richtungen des Sehens an, nämlich auf Farbe, Form und Materie. Ebensowenig nun wie bei einem gesunden Menschen der Sinn für eine der drei Erscheinungen völlig fehlen könne, sei anzunehmen, das ein Auge für alle drei Richtungen gleich stark begabt sein könne, vielmehr werde das Sehen immer in einer Beziehung besonders ausgebildet sein, in den beiden anderen aber verhältnismäßig zurückstehen.

«Wer wird nicht finden, daß bei Michelangelo der Sinn für Form (Anatomie, Architektur, ausdrucksvolle Bewegung), bei Correggio der Sinn für Farbe (brillante Zusammenstellung derselben und Einheit im Ton), und bei Tizian der Sinn für Materie (Kolorit, Stoffe der Gegenstände, und Gewalt des Lichtes in dem Wesen derselben) vorzüglich auffällt? und wer auf Galerien dasselbe Bild von verschiedenen Malern kopieren gesehen, wird sehr leicht bemerken können, nach welcher Seite hin die natürliche Neigung des Malers geht und wie das Original immer in die Sinnesrichtung des Kopisten übersetzt wird.»

Eine dieser drei «Grundformen des Sehens» wird in der «Farbenkugel» behandelt, also eigentlich getrennt von den beiden anderen. Alle drei stehen aber als «verschiedene Seiten eines Totalverhältnisses» in so enger Beziehung zueinander, «daß wir in jeder derselben, als einem Spiegel des Ganzen, die Differenz nach innen wahrnehmen müssen, die sie nach außen zu den beiden andern beweiset», d. h. daß in jeder der drei Grundformen wieder drei entsprechende Formen, Seiten oder Richtungen entschieden werden können.

So könne man beispielsweise, in dem durch die Farbenkugel dargestellten Verhältnis «mit dem Quantitativen die Materie, mit der Differenz der fünf Elemente die Form, und mit der Neigung und den Eigenschaften derselben die Farbe bezeichnen» (richtiger wäre wohl «vergleichen» oder «das Quantitative mit Materie, die Differenz usw. mit Form, die Neigung usw. mit Farbe bezeichnen»). Demgemäß unterscheidet Runge eine formale, eine materiale und eine chromatische Ansicht der Farbentheorie, entsprechend den drei Seiten der Lehre vom Sehen überhaupt. Wie er sich

diesen Parallelismus vorstellt, kann man aus folgenden Worten sehen, welche sowohl die Erklärung der Theorie des Sehens nach den drei Seiten hin, als auch des Erscheinens der verschiedenen Richtungen innerhalb einer, besonders innerhalb der Farbentheorie wiedergeben.

«. . . die Theorie, wenn sie von der Wirkung und Eigenschaft des Lichtes, als einer Richtung der Lichtstrahlen, oder Linie, handelt, begründet die Möglichkeit, die F o r m e n der Gegenstände auf einer Fläche so darzustellen, daß sie dem Auge als rund und im räumlichen Verhältnisse erscheinen. Diese Ansicht des Lichtes greift natürlich auch in die Farbe mit ein, da die Lokalfarbe sich an der beleuchteten Seite, im Schatten und Halbschatten und Reflex usw. jedesmal anders zeigen wird. — So wie sie auch mit in die Materie eingreift, da sie den Grad bestimmt, wie im Spiegel und in durchsichtigen Gegenständen sich die Form der Dinge verändert. (Anm. a: F o r m a l e A n s i c h t. Oder die bisherige Farbentheorie, inwiefern sie bloß eine Wissenschaft von der Brechung und Richtung des Lichtstrahls ist, und bestimmt, in welchem Winkel derselbe die Gegenstände trifft und dadurch die Form derselben deutlich und ihre Darstellung möglich macht; auch die Gesetze erklärt, wonach durch den Winkel sich die Lokalfarbe der Gegenstände im Licht, in der Mezzotinte, im Schatten und im Reflex verändert usw., welches alles eine Ansicht sowohl des Lichtes als der Farbe gibt.)

Die Theorie, wenn sie die Wirkung bestimmt, welche das Licht auf oder in den Gegenständen hervorbringt, ob eine starke oder schwache, begründet die Möglichkeit, mit dem Material, welches wir besitzen, die M a t e r i e der Dinge darzustellen, ob solche nämlich durchsichtig oder undurchsichtig, glatt, hart, wollig oder neblig sind; nimmt also zuerst die Analogie von Weiß und Schwarz mit Licht und Finsternis in Anspruch, und dadurch auch die Analogie aller übrigen Farbensubstanzen mit der Erscheinung. — Inwiefern aber an bestimmten Punkten, vorzüglich bei glänzenden Gegenständen, das Licht gewaltsamer wirkt, und diese nur durch die Form zu bestimmen sind, greift sie auch in das Gebiet der Formen ein; gleichwie in das der Farbe, inwiefern bei halb durchsichtigen Körpern

u. dgl. sich die Farbe modifiziert —, im ganzen ist sie aber die Theorie von der Materie der Gegenstände. (Anm. b: Materiale Ansicht. Bestimmt, wie, nach Beschaffenheit oder Struktur der Gegenstände, das Licht und die Farbe gewaltiger oder schwächer auf sie wirkend sind; muß also auch mit in die Analogie des Materials, dessen sich der Maler bedient, eingehen, wie sich solches gegen die wirkliche Materie und Wirkung der Gegenstände verhalte — ähnlich wie die formale Ansicht in die Zeichnung, Perspektive usw. eingeht.)

Die Theorie, wenn sie die notwendige Ordnung bestimmt, in welcher das Licht die Farben erzeugt, und wie das Verhältnis derselben zueinander ist, begründet die Möglichkeit, den Moment und die Richtung (Weltgegend) zu bestimmen, in welchen ich in die Natur hineinblicke. Denn da das Rote oder Violette die erste und letzte Farbe ist, die Farbe mag im Licht verzehrt werden, oder in der Finsternis vergehen, und die Theorie die ganze Farbe in einen Kranz oder Zirkel zusammenbindet, und die in diesem Kreise sich gegenüberstehenden Farben als Kontraste gegeneinander erscheinen, welche denselben Kontrast bezeichnen, in dem der Ton des Lichtes mit dem ganzen Raum steht, so bestimmt diese Ansicht zugleich mit der Farbe des Lichtes die Farbe des Schattens. — Und so wie die Theorie der Form und die der Materie in das Reich der Farbe, Materie und Form mit hinein wirkten, so umschlingt die Theorie der Farbe auch gewissermaßen Form und Materie, und setzt solche in Verhältnis und Harmonie mit der Welt, bestimmt den Moment und das Faktum. (Anm. c: Chromatische (farbige) Ansicht. Begreift den eigentlichen Ton, das Leben und den Moment der Erscheinung in sich, und setzt die Form und die Materie aller Gegenstände in Zusammenhang und in ein bestimmtes Verhältnis mit der ewigen Harmonie, welche Form und Materie wie verschlingt; es bedingt aber die Lehre von der Harmonie notwendig auch die Einsicht in den Grund der Monotonie und Disharmonie; worüber mein Anhang zur Farbenkugel einen kleinen Versuch liefert.)

Man wird hieraus begreifen, daß, wie eine wahre Ansicht des Lichtes, die vom Lichte ausgeht und sich in alle Zweige der Erscheinung hin erstrecken muß, nur eine Wissenschaft

sein kann, indem sie das eine in der Mannigfaltigkeit verfolgt und aufspürt, so die Ansicht der drei Grundformen der Erscheinung umgekehrt die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen auf die Einheit ihres Zusammenhanges und Ursprunges zurückführen soll und eben daher nur von verschiedenen Seiten her auf ein Resultat kommen wird.»

Mit dieser Fixierung war aber die Frage für Runge nicht erledigt. Weiteres Nachdenken führte ihn zu dem Versuch, die Beziehungen des Sehens zu den drei Künsten Architektur, Plastik und Malerei zu ergründen und ihr Verhältnis untereinander festzustellen.

Folgende Sätze (welche hier wiederzugeben gestattet sei, wenn sie auch nicht mehr direkt mit der Farbenlehre zusammenhängen) sind im Dezember 1809 niedergeschrieben worden, also am Ende desselben Jahres, dem die oben zitierten Gedanken entstammen.

«Mein Hauptstreben geht dahin, die einfachsten und ersten Effekte in der Natur, insofern sie uns durch den Sinn des Gesichts vernehmlich werden, in allgemein bedeutenden Bildungen wiederzugeben, und zwar zum Behuf einer wirklichen Anwendung. Dieses führt mich notwendig auf die Mangelhaftigkeit der wissenschaftlichen Erkenntnisse in der Kunst: so wie auch, indem man versucht, dieselbe Grundidee in der Architektur, der Plastik und der Malerei wiederzugeben, solches uns den bestimmten Unterschied dieser drei Arten der Aeußerung zu erkennen gibt. Zwar kann der Unterschied dieser drei Künste niemand etwas Fremdes sein, der nur je etwas gesehen hat, indem die Notwendigkeit desselben auf den Grundeigenschaften des Gesichts selbst beruht, nämlich auf der Fähigkeit,

Verhältnisse oder Figur (Architektur, Takt),
Bewegung oder Form (Plastik, Melodie),
Materie (Malerei, Ton)

zu unterscheiden, die in dem Sinn selbst eins sind: daher auch in jeder der einzelnen daraus hervorgehenden Künste sich wiederfinden:

in der Architektur 1. reine Verhältnisse, 2. Zusammenhang der Bogen und graden Linien, 3. Bedeutung des Ganzen,

in der Plastik 1. Verhältnisse der Form, 2. anatomische Wahrheit, 3. Zusammenhang derselben im Ausdruck,

in der Malerei 1. Verhältnis der Licht- und Schattenmassen, sowie der Flecke der Lokalfarben, 2. Darstellung des Raums und der Gegenstände in perspektivischer Ansicht, 3. Ausdruck der Materie der Gegenstände, sowie des Tons der Luft.

Wie aber der unbefangne Sinn sich schon an einer recht gut ausgesprochenen und kräftigen Aeußerung erfreut, wenn sie auch noch etwas einseitig ist, so dringt doch unsre Vernunft auf Vollständigkeit und ein gutes Verhältnis je unter jenen drei Eigenschaften, da sodann nur erst ein gutes Instrument entstanden sein wird, um einen reineren und tieferen Blick in die Herrlichkeit des Daseins zu tun.» — (I, 189 f.)

Wir bemerken, sogar die Musik wird, wenigstens andeutungsweise, mit in die Betrachtung hereingezogen, wovon wir hier allerdings absehen können.

Die «Farbe» finden wir nicht mehr in dem früheren Sinne genannt, an ihre Stelle ist ein anderer Begriff getreten: «Verhältnisse oder Figur». Dem Worte «Form» wird der Ausdruck «Bewegung» vorgezogen.

Finden diese Unterschiede nun ihre Begründung darin, daß es sich in den zuerst wiedergegebenen Gedankengängen um die Grundzüge einer «praktischen Optik für die Malerei», in den zuletzt angeführten aber um weitere Zusammenhänge handelt — oder ist eine Meinungsänderung zu konstatieren? Ich glaube das letztere, denn in der zweiten Aeußerung gilt weder die Fähigkeit, Farbe zu unterscheiden, noch etwas Analoges als Grundform des Sehens, sondern die Farbe wird ganz mit in den Bereich der Materie gezogen.

Das scheint mir ganz sicher zu sein, daß Runge hier Ausdrücke braucht, die sich mit dem, was er meint, nicht decken. Wenn irgendwo, so finden wir hier die an Steffens gerichteten Worte (I, 146) begreiflich: «auch weißt du, wie ungeschickt ich bin, mich in Worten verständlich zu machen.»

Vielleicht läßt sich durch Nebeneinanderhalten einzelner Begriffe etwas Klarheit hineinbringen.

Zu «Materie» gab uns Runge, wie wir uns erinnern, eine Erklärung. Nicht aber zu den anderen Begriffen.

Die Theorie, so hieß es, begründet (in dem einen Falle) die Möglichkeit, die Formen der Gegenstände auf einer Fläche so darzustellen, daß sie dem Auge als rund und im räumlichen Verhältnisse erscheinen. Es handelt sich also hierbei um das Sehen und die Darstellung von Körpern als dreidimensionalen Größen. Dazu paßt ganz gut die Begrenzung der Aufgabe der Plastik durch «Bewegung oder Form». Man kann vielleicht annehmen, Runge habe beobachtet, daß wir uns in Körperformen zum größten Teil mittels Bewegungsempfindungen stimmungssymbolisch einfühlen. Es ist hierbei allerdings nicht gerade notwendig, mit der dritten Dimension zu rechnen, was doch bei der Plastik die Hauptsache ist.

Stark erschüttert wird der Zusammenhang beider Aeußerungen aber in dem noch fehlenden Punkte. Zu Materie und Form tritt in dem einen Falle die Farbe, in dem anderen «Verhältnisse oder Figur». Und dabei sollen beide Einteilungen darauf beruhen, daß sie den drei «Grundformen des Sehens», den «Grundeigenschaften des Gesichts» entsprechen.

Die als notwendige Eigenschaft des Architekten angegebene Fähigkeit, Verhältnisse zu sehen, äußert sich nach Runge speziell in der Architektur im Sehen und Darstellen reiner Verhältnisse, bei der Plastik im Sehen körperlicher Verhältnisse (Verhältnisse der Form, Verhältnisse an den Körpern) und bei der Malerei im Sehen des Verhältnisses «der Licht- und Schattenmassen, sowie der Flecke der Lokalfarben». Es handelt sich hier also jedenfalls um ein Abwägen, ein Messen, — um Augenmaß.

Was sind aber diese «reinen» Verhältnisse, welche hier den «Verhältnissen der Form» entgegengesetzt werden? Denkt Runge hier vielleicht daran, daß die Plastik bei der Nachbildung von Körpern nur die Verhältnisse geben kann, die in der Natur vorhanden sind, wogegen die Architektur sich ihre Verhältnisse selber schaffen und mathematisch reine Verhältnisse, wie sie in der Natur fast nie vorkommen, verkörpern kann? Kann man das aber trotzdem von der «Form» trennen?

Und wie steht es mit der eigentlichen Aufgabe jeder der drei Künste?

Sinngemäß müssen wir sie bei Architektur unter 1, bei Plastik unter 2 und bei Malerei unter 3 suchen.

Ist hier nicht das Wesen der Architektur als Raumbildnerin überhaupt verkannt? (Das rührt augenscheinlich daher, daß die Werke der Architektur von außen und im Innern nur die Architekturteile betrachtet wurden.)

Die Plastik ist Körperbildnerin, aber deswegen liegt ihr Kern doch nicht in der «anatomischen Wahrheit».

Bei der Malerei wird nun gar etwas ganz sekundäres als die eigentlich malerische Aufgabe des Malers hingestellt, während das, was wirklich ihr Wesen ausmacht, als die plastische Richtung der Malerei angeführt wird: die Darstellung des Raumes und der Gegenstände im Raume mit Ertäuschung der dritten Dimension durch Perspektive usw.

Man könnte noch vieles sagen zu dieser Einteilung des Sehens und der Künste, die vor allem daran krankt, daß Begriffe nebeneinander gestellt werden, welche — so wie sie gemeint sind — nicht in einer Reihe stehen können. Ich glaube nicht, daß man mehr herausbekommen würde, als ein «vielleicht» oder ein Fragezeichen.

Man darf die hier wiedergegebenen Auslassungen jedenfalls nicht mit ähnlichen Aeußerungen anderer Künstler vergleichen, die in reiferen Jahren, und vor allem reicher an Erfahrungen ihre Ansichten niedergeschrieben haben. Hier liegen Notizen vor, die nie für den Druck bestimmt waren und aus einer Zeit stammen, die dem Gewinnen einer allgemeinen Anschauung, dem Ringen nach Erkenntnis gewidmet war, — Notizen, die jeden Tag wieder umgeändert werden konnten, und weit davon entfernt waren, irgend welche endgiltige Bedeutung zu beanspruchen. Sie sind aber eben charakteristisch für das Suchen nach Klarheit.

In der zuletzt erwähnten Form dieses Suchens wie überhaupt in der gesamten Beschäftigung mit der Theorie der Kunst, insbesondere aber in den Studien zur Farbenlehre drückt sich ein Streben aus, das in Runges ganzer Natur begründet ist und doch mit ihr in Widerspruch zu stehen scheint, das Streben nach Zusammenhang mit der Wissenschaft.

An Schelling schreibt er einmal: «. . . ich glaube, daß,

wenn ich einmal das Glück hätte, Sie zu sprechen, und Ihnen manches zu zeigen, Sie damit zufrieden sein würden, und wünsche mir dieses Glück oft sehr, da ich zu klar einsehe, wie unser bischen Kunst, was wir jetzt treiben können, auf schwachen Füßen steht, und das Nötigste in dieser Zeit gewiß ist, die wissenschaftlichen Resultate in der Kunstübung mehr an allgemeine wissenschaftliche Ideen anzuschließen und zu solchen zu erheben. Es würde, indem die Wissenschaft der Künstler sich auch klarer darstellen müßte, dadurch der Zusammenhang derselben mit der übrigen Welt wieder möglich, welcher jetzt nur in einem gewissen Faseln besteht, und sich nicht wie die Blüte aus der reellen Erkenntnis mit eigentümlicher Kraft erhebt, sondern sich nur wie ein Dunst, ohne die Füße auf die Erde zu kriegen, über dasjenige verbreiten soll, womit er sonst keine Gemeinschaft weiter hat.» (I, 158; 1. 2. 10.)

In einem früheren Entwurfe desselben Briefes heißt es:

«Es glaubt kein Mensch, wie bitter nötig es die armen Künstler haben (sie selbst nicht einmal), ihre Talente an recht klaren wissenschaftlichen Fakten zu stützen, denn es ist der einzige Grund aller Unsicherheit, daß die Leute nicht einmal die Instrumente kennen, worauf sie spielen sollen.» (I, 159.)

Bei dem Bunde von Kunst und Wissenschaft muß aber immer im Auge behalten werden, daß die Wissenschaft vor allem für die Praxis förderlich sein soll:

«Ich bin denn auch versichert, so viel weiter greifend auch eine allgemeine naturphilosophische Ansicht des Lichtes und der Farbe sein mag, — und wie der Maler, wenn er nicht in einen toten Mechanismus versinken soll, in die Ideen immer einmal mit eingreifen und sich in dem Innern seiner Wissenschaft so weit erheben muß, daß er mit jenen gleichen Schritt hält, also auch dieselben nicht entbehren mag, auf der anderen Seite doch auch die allgemeine Wissenschaft des Lichtes die bloße natürliche Ansicht der Erscheinung noch weniger entbehren kann; und nur dadurch, daß beide Bemühungen in ihren Resultaten übereinstimmen, wird die Ausführbarkeit und Darstellung der Ideen möglich, wenn die Technik die Fähigkeit enthält, die tiefste Anschauung der Natur uns im lebendigen

Zusammenhang vor das Auge zu stellen. (Anm. «Indem die allgemeine Ansicht mit der Ausführbarkeit gewissermaßen Eins wäre, würde die Technik befähigt, die Poesie der allertiefsten Anschauung der Natur dem Auge lebendig darzustellen.») Wie denn zuletzt doch alles wahrhaft erscheinen und blühen muß, wenn es Früchte tragen und der Same in dem mütterlichen Boden Ruhe finden soll. —» (I, 155; März 1809.)

Ich sagte vorhin, diese wissenschaftlichen Bestrebungen seien begründet in Runges Natur und stünden doch scheinbar in Widerspruch zu ihr. Wenn ich hier von einem scheinbaren Widerspruch rede, so denke ich dabei an seine mystischen Neigungen, die wir ja kennen. Aber beides entspringt dem Grundtrieb, alles in einen großen Zusammenhang zu bringen.

Auch in Runges Gedankengänge über die Farbenlehre ragt jener Mystizismus herein. Ich kann hier zum Beleg dafür auf das über die Symbolik in den «Tageszeiten» Gesagte verweisen und brauche nur zur Ergänzung des dort beigebrachten Materiales noch einiges hinzuzufügen.

Abgesehen von der «Farbenkugel», die in dieser Hinsicht rein sachlich gehalten ist, finden sich häufig in Runges Mitteilungen über seine Forschungen mystisch-symbolistische Abschweifungen.

So lesen wir z. B. in dem mehrfach erwähnten Briefe an Goethe:

«Das Verhältnis des Lichts zur durchsichtigen Farbe ist, wenn man sich darin vertieft, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und Verschwimmen ineinander und Wiederentstehen und Verschwinden ist wie das Odemholen in großen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit, vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen (Anm. [88] «So wie die Farben ohne Ende in die Tiefe reichen, so sind sie auch unendlich im Licht, und das Blitzen und Wogen des Lichtes und der Farbe in der Anwesenheit und Abwesenheit des Lichtes ist wie die größte Gemütsbewegung der funkelnden Sterne, wie der Odem des lebendigen Geistes, in dem die Welt woget, leuchtet, und verschwindet. — Ich glaube, die Farbe wächst, wie wir in unserm Gemüt wachsen. Das Licht, wenn es in die durchsichtige Farbe fällt, entflammt und vernichtet

es dieselbe in sich; würde nun, wie das Licht sich abwendet, die Farbe am Himmel in der Finsternis rein verbleiben, so würde sie beim wiederkehrenden Morgen in eine unendlich tiefere Glut entflammt werden müssen. Wer sich in der Abwesenheit des einkehrenden Geistes ganz rein erhielte, in dem müßte sich Gott verklären. Diese Blüte aber der Erleuchtung hat die Welt empfangen und «wer beharret bis ans Ende, der wird selig.» — Mir erscheint bisweilen die Farbe wie eine Linie, die vom höchsten Licht bis in die unendliche Tiefe reicht. Sehen wir nur die Farbe an, so erblicken wir die lebendige Schöpfung; ständen wir in der Tiefe, so erblickten wir das Licht, ständen wir im Lichte, so erblickten wir die Tiefe des Raumes, in dem die geschaffene Welt ist. Kehrst du der Sonne den Rücken und siehst das Weiße für das Licht an und blickst du von da zur Sonne, so bist du im Schwarzen gefangen, und wer ist so frei, daß er sich mit der Kreatur nicht sehnte zu der Offenbarung der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes? —»)

Die undurchsichtigen Farben stehen wie Erdenblumen dagegen, die es nicht wagen, sich mit dem Himmel zu messen, und doch mit der Schwachheit von der einen Seite, dem Weißen, und dem Bösen, dem Schwarzen, von der andern zu tun haben.» (I, 96.)

In einem Briefe an einen befreundeten Geistlichen heißt es u. a.:

«Der Gesamteindruck, den wir durch unsere Augen von der Schöpfung erhalten, ist in den Teilen begriffen, die ihn notwendig ausmachen, und außer diesen sind keine Teile möglich, und in diesen Teilen ist die lebendige Ursache des Lebens Gott, wie Er es ist, der Seine Liebe in uns entzündet.

Das Licht scheinet in die Welt, daß es Finsternis durchdringe, und der Ausfluß des Lichtes sind die drei Farben, welche von Ewigkeit zu Ewigkeit den Herrn preisen. Wie sie uns im Beschränkten hier erscheinen, als Rot, Blau und Gelb in ihren Bestandteilen, so verbinden sie sich in ihren einfachen Mischungen als Violett, Grün und Orange, und in ihrer doppelten Mischung (nämlich da alle drei zu gleichen Teilen zusammenkommen) zu Grau .... wie wir von der Dunkelheit der

Farbe schließen auf die Dunkelheit ihres farblosen Zusammenflusses, so schließen wir von der hellen farblosen Klarheit des Himmels eben so auf den Brand ihrer Produzenten, und in unsrer Hoffnung entfaltet sich die Herrlichkeit des Lichtes, höher und höher bis in Ewigkeit. —

Wer die Klarheit in sich hat, der gehöret dem Licht an, und wäre er verborgen am Rande der Schöpfung. — Die Wirkung und das lebendige Feuer des Lichtes dringet und sauget sich tiefer und tiefer in den finstern Körper unsrer Erde hinein, der sich eben so sehnet nach der Erlösung von seiner Angst, wie wir uns sehnen, befreit zu sein von der Schwachheit unseres Leibes. So wie die Sonne aufgeht in ihrer Pracht, entzünden sich in dem Wasser der Erde die Vegetationen in klaren durchsichtigen Blumen, die die Frucht entfalten zu neuem Leben und die größere Wohltat durch den vergänglichen Körper (den Samen) hervorbringen, daß die Erde fähig wird, die Farben höher und schöner zu gebären; nicht anders ist es mit dem Menschen beschaffen: das Wort des Menschen ist der Same, den er trägt für seine Nachkommen, aber sein Tod ist die Befruchtung der Welt, und ein Licht, das da leuchtet an einem dunkeln Ort.» (I, 100 ff. 26. 9. 06.)

Vielleicht liegt darin, daß in den letzten Jahren, 1808 bis 1810, die mystisch-religiösen Gedankengänge mehr und mehr verschwinden, ein Hinweis auf die weitere Entwickelung, die Runge genommen haben würde, wenn er nicht so zeitig gestorben wäre.

II.

RUNGES VERHÄLTNIS ZU DEN ROMANTIKERN, INSBESONDERE ZU TIECK.

1. Kosegartens vorbereitender Einfluß auf den Knaben.

Für uns ist der wichtigste Punkt in Runges Kunstanschauung zweifellos die Ansicht, daß die Landschaftsmalerei die Kunst der Zukunft sei, und zwar die Landschaft als Darstellung des menschlichen Gefühlslebens.

Es handelt sich nun darum, eine Erklärung zu finden, warum und wie Runge zu dieser Erkenntnis gelangen konnte oder mußte. Die Annahme einer natürlichen Veranlagung, in der ja wohl der letzte Grund zu suchen ist, kann hier kaum genügen. Es ist keine Frage, daß ein vorhandener Keim durch Einflüsse von außen her gefördert und zur Entwicklung gebracht werden mußte, um zur Pflanze heranwachsen, blühen und Frucht tragen zu können.

In den «Nachrichten vom Lebensgange» Runges finden wir (II, 444) folgenden Satz: «Etwa in seinem zwölften Jahre aber kam er unter die Leitung des Dichters Kosegarten, der seit dem Herbst von 1785 als Rektor in Wolgast angestellt, eine sehr große und im allgemeinen wohltätige Lehrgewalt auf seine Schüler übte, die nebenher häufig von der überschwänglichen Ausdrucksart, die dem exzentrischen Manne eigen war, einiges, besonders im Schreiben aufzunehmen, sich nicht erwehren konnten, wovon aber bei unserm Otto durchaus nichts haftete.»

Dazu lesen wir dann noch, daß Kosegarten die «innigste Liebe» zu dem Knaben gefaßt hätte.

Wichtig ist für uns zu erfahren, daß der Dichter ein Mann war, der seine Eigenheiten auf seine jugendliche Umgebung übertrug. Wenn nun auch aus der Mitteilung des Bruders hervorgeht, daß Runge nichts von der Ausdrucksweise seines Lehrers annahm, so bleibt noch immer doch die Anschauungsweise, die Art des Denkens und Fühlens übrig und man muß annehmen, daß nicht nur die überschwängliche Form, sondern auch der Gehalt abgefärbt hat.

So mag es wohl nicht überflüssig sein, wenn wir uns einmal darnach umsehen, mit welchen Gegenständen und Gedanken sich dieser Mann mit Vorliebe beschäftigte. Und zwar wollen wir die während seiner Tätigkeit in Wolgast erschienenen Gedichte[89] betrachten. Ich bemerke nebenbei, daß wir unter den «Praenumeranten und Subscribenten» auch «Herrn Runge, Kaufmann in Wolgast» aufgeführt finden, daß also auch ohne den persönlichen Verkehr des Dichters mit unserem Künstler eine Beeinflussung wohl denkbar wäre.

In diesen Gedichten tritt uns Kosegarten als «edler Jüngling, fromm und deutsch» entgegen, von glühender Vaterlandsliebe beseelt, die sich einerseits in einer idealisierenden Auffassung germanischen Heldentums, andererseits, und zwar hauptsächlich, in einer schwärmerischen Liebe zur heimatlichen Natur, zur Landschaft zeigt. Auch seine Frömmigkeit steht in engstem Zusammenhange mit der Liebe zur Natur, denn alles Schöne, Liebliche, Großartige, Erhabene in den Naturerscheinungen wird ihm zur Offenbarung Gottes. Daß dabei in seinen Gedichten viel von Liebe erklingt, kommt hier nicht weiter in Betracht. Für uns sind folgende Tatsachen wertvoll, die sich bei einer in unserem Sinne erfolgenden Durchsicht von selbst ergeben.

Erstlich finden wir eine ganze Reihe von Gedichten, welche die Natur direkt zum Gegenstande haben, sei es, daß sie an irgend eine Landschaft gerichtet sind, sei es, daß sie von irgend einer Tages- oder Jahreszeit oder sonst von einem Naturereignis, Naturgegenstand usw. handeln[90].

Als Beispiel lese man das Gedicht «Rugard im Schnee»:

Sieh da, sieh da in Leichentuch
Gehüllt den stolzen Winterberg!
Sieh da, das Felsphantom
Streckt seine Scheitel, tausendfach
Gezackt, und weiß und schwarz gestreift,
Hohndräuend himmelan!

Sei mir gegrüßt, du Felsphantom!
Gegrüßt in deinem Prachtgewand!
Auf dichtem Schneegewölk
Schwebt düster düster über dich
Mit Eisenarm, mit Demantfuß
Der Winter, stark und wild![91]

Sein Antlitz ist kometenrot.
Sein Flügel stöbert Schnee. Sein Haupt
Glänzt kahl und weiß im Strahl
Der Sonn. Wie blitzt sein Diadem
Aus Eis gegossen, sein Gewand
Gewebt aus Reif und Schnee.

O, Winter! Winter! Tode schloßt
Dein Hauch. Dein diamantner Fuß
Stampft Erd' und Meer zu Stahl.
Von deinem Odem stirbt der Wald.
Vor deinem Schelten schweigt das Meer
Mit seinen Donnern all!

Die Sonne blickt aufs Leichenfeld
Mit blassem Angesicht, und hüllt
Sich schnell in Wolkennacht.
So blickt noch sterbend aufs Gefild
Voll Schlacht und Tod und Graun ein Held.
Und schleußt sein Aug und stirbt.

Du aber, Rugard, wie so still
Ists rings um dich. Dein Feirgeläut,
Des Meeres Düsterhall
Hat ausgetobt, ist stumm! Es ist
Rings um dich her, du stolzer Berg,
So öd und leichenstill! — —

Nicht ewig still. Schon zeucht, wie wärs
Ein losgekettet Geisterheer,
Die Wolkennacht heran.
Urplötzlich klimmt mit Allgewalt.
Die Ungeheurgestaltete,
Die Berg hinauf und birst.

Der Sturm erbraust. Die Luft erbrüllt.
Und rauscht und stürzt die Hagelsaat
Wild rasselnd aufs Gebirg!
Und rundum schwinden Erd und Meer,
Und Fels und Luft. Die Schöpfung steht
Chaotisch wüst' und leer!

An Sonne und Mond wendet sich der Dichter in dem Gedicht «die Freunde»:

Wie blickst du mild auf meinen Herbstspaziergang,
Du liebe Luftbewandlerin.
So blickte mild und hold, doch auch vor Wehmut bleicher
Auf meinen Abschied Wunna hin.

Hier, wo ich in den graubemoosten Bergen,
In bachdurchschnittnen Talen wall,
Hier, Sonne, sieht mein Aug' ein offnes Freundeslächeln
Von dir zum erstenmal.

Was wähn ich dann, als wär' in diesem Lande
Ein jeder Freund entfernt von mir?
Du, Sonne, bliebst mir ja, und wandelst du von hinnen,
So kömmt mein lieber Mond zu mir.

Ihr beide werdet mir ja Freunde bleiben.
Ihr werdet einstens auf mein einsam Grab
Sanft leuchten, und beweint mich keiner — Gottes Regen,
So weine du auf mich herab.

Ich aber will getrost sein, will nicht weiter
Mich grämen, daß, die meine Seele liebt,
So ferne von mir sein — Ihr, Gottes Mond und Sonne —
Habt Dank, daß ihr mir bliebt.

Aber auch dort, wo sich der Dichter an sich mit ganz anderen Dingen als mit der Natur beschäftigt, werden doch landschaftliche Schilderungen gebracht, so mit Vorliebe am Eingange von Gedichten, ungefähr wie einleitende Akkorde vor einem Gesang. Oft ist auch die ganze Handlung mit Naturschilderungen durchsetzt. Immer aber — und das ist das wertvolle und in Rücksicht auf Runge bedeutsame daran — entspricht die landschaftliche Stimmung der Gemütsstimmung des Dichters oder seiner Gestalten. So sind die Gedichte häufig gleichsam in Musik gesetzt [92].

Zum Beleg nehme ich aus einigen die bezeichnendsten Stellen heraus:

Die «Osteridylle» «die Fischer» beginnt mit den Worten:

Es war Nacht. Der Mond hing gedankenvoll am Himmel. Der blaue Tiberias lag totstill da. Nur um den Fischernachen kräuselten sich die Wellen ein wenig, und der Mondstrahl flimmerte silbern auf den krausen Wellen. Petrus und Thomas waren die Fischer. Lebbäus war auch mit ihnen, und der Jünger, den der Herr lieb hatte.

In den «Nachtgedanken» ist das Verweben von Natur- und Gemütsstimmung besonders deutlich:

Zwölfe schlug es — Wie ruht auf der entschlafnen Flur
Die vertrauliche Nacht dunkel und feiervoll
Nebelbildungen wallen
Durch die dünsteberauschte Luft.

Halb in Wolken gehüllt leuchtet der junge Mond
Auf den Auen. Sein Strahl spielt mit der Dämmerung,
Wie mit seiner verschämten
Braut ein lachender Jüngling spielt.

Durch das Silbergeduft gießt er sein blasses Licht
Her zu mir und umwallt freundlich mein Lager — hier
Diesen lieben vertrauten
Rasen, drauf ich als Knabe schon

Mich des Dunkels gefreut. Schön ist mein Rasenbett.
Freundlich bettet es mir Mutter Natur. Es ist
Gottes herrlicher Himmel
Meine Decke. Mein Teppich ist

Hohes wehendes Gras, duftig und frisch und weich.
Mehr denn Eidern, darinn Könige Ruhe flehn;
Meine Fackeln sind Sterne.
Schilfgeflüster und Wachtelschlag

Sind mein Schlummergesang. Aber heut singen nicht
Schilfgeflüster, und nicht Wachteln und Unkenruf
Mich in Schlummer. Sie singen
Meine Seel' in erhabnern Ernst.

Denn die Nacht ist so hehr, und so gedankenvoll
Hängt am Himmel der Mond, und die betaute Flur
Sieht so heilig im Dunkel,
Und die Luft so gesichtevoll.

O du, unter den Tageszeiten die herrlichste!
Ahndung schauernde Nacht, Schwester der Ewigkeit,
Traute Freundin des Kummers,
Süßschwermütige Schwärmerin,

Nacht, wie lieb' ich dich so! liebe dein Ernstgesicht,
Dein tiefdämmerndes Still, deine geweihten Graun
Mehr als Frühtau und Kühlung
Im wollüstigen jungen Mai.

Nacht und Dunkel umsaust unsers Erhabnen Thron,
Und in Dunkel und Nacht fühl ich dem herrlichen
Mich viel näher. Ich wittre
Leise Gottheit rings um mich her.

usw. usw.

Sehr charakteristisch ist ein Gedicht, welches «Melancholikon» überschrieben ist, und in welchem folgende Worte vorkommen:

Ich ward, und Mondenfunkel
Und Sternenglanz erblich,
Und wetterbrütendes Dunkel
Hing furchtbar über mich.
Die Elemente gärten.
Der Abgrund ächzte tief.
Und Lerch' und Nachtigall schwiegen.
Und Eul' und Uhu rief.

. . . . . .

Von ihrem finstern Lager
Stieg, Gram im Angesicht,
Die Schwermut, dürr und hager
Herauf ans Erdenlicht.
Verzweiflung, schrecklich ruhig.
Höhnt ihrer Schwester Ach
Und greift den Dolch, und zuckt ihn
Auf ihren Herzensschlag.

usw. usw.

Die vierte «Elegie» an Jinny schließt mit den Worten:

Meine Jinny, ach! das ist Geist der Liebe. Des Frühlings
Geist ist ihm verwandt. Unter Blumen im Hain
Sah ich das trauliche Paar oft spielen. Dann lehrten sie Liebe,
Liebe den Bach und die Flur, Liebe den Busch und den Wald.

In der «Kunde der Vorzeit», wie Kosegarten «Die Gräber von Dustra» nennt, ist die Stimmung, in welche die Erzählung getaucht ist, fast nur durch landschaftliche Bilder erzeugt. So ist z. B. das bange, sehnsuchtsvolle Harren eines Mädchens auf ihren Geliebten durch eine Abendstimmung charakterisiert:

Lang zuvor, eh Abend die Ebne schwärzte, saß Mora harrend am Ufer. Die Sonne, war gesunken zu ihrer Ruhe. Noch spielten ihre Strahlen auf dem Wasser. Noch glühten die Berggipfel in ihrem Gold. Rötlich stand der ferne Westen, und schimmerte durch den düsterblauen Wald. Mora saß allein am Ufer. Ihre blumige Wange brannt' im Abendrot. Ihre goldnen Locken flossen im Abendwinde. Schwere Seufzer hoben ihren hohen Busen. Ihr Seufzer war um den Jüngling ihrer Liebe. Ihr Rufen um den wagengebornen Morglan.

«Die Sonn' ist zur Ruhe gangen. Der Abend entwallt den Höhen. Des Meeres Antlitz verfinstert sich. Der düstre Wald steht schwarz. Morglan, du verzeuchst zu kommen. Deine Mora trauert allein. Zu meinen Häupten rauscht die Eiche. Zu meinen Füßen spielen die Wogen. Der hohle Wind seufzt in meinen Locken. Morglan, du verzeuchst zu kommen.»

Neben solchen Gedichten, in welchen die Natur als Gegenstand oder wenigstens als Stimmungswert auftritt, gibt es nun auch noch andere, in denen Einzelheiten aus der Natur als poetische Bilder verwendet werden[93]. Z. B werden oft Mädchen mit Blumen verglichen, oder es werden Eigenschaften einer Person auf diese Weise bildlich dargestellt, oder eine Jahres- bezw. Tageszeit wird in gebräuchlicher Weise mit einem menschlichen Lebensalter verglichen.

In den «Sprüchen Jehovah» läßt Kosegarten folgende Worte von Gott ausgehen:

Wahre der Unschuld Schneegewand! sei keusch und sei züchtig!
Eine verschämte Ros' im Garten Gottes! ein reiner,
Ungefälschter Lilienduft in den Düften des Gartens.

Im «Fräulein von Garmin» finden wir folgende Schilderung der Heldin:

Walldrons Tochter war schön, so sagt die alternde Kunde,
Lieblich und schön war Edallwina in zierlichen Locken;
Ihre Reize so voll, so frisch, wie Rosen im Frühtau;
Ihre Blüte so wonnehauchend, wie Frühling nach Regen;
Blau, wie Bläue des Himmels ihr Auge; wie reifender Weizen
Ihr gelbringelndes Haar; wie auf dem Busen des Halbmonds
Duftgewölk, der Schleier auf ihrem atmenden Busen.

«An Minna» richtet der Dichter u. a. folgende Verse:

Wem gleich' ich, junge Freundin, dich?
Der Ros' am Stocke gleich' ich dich!
Sie knospet erst, und füllt die Luft
Auch knospend schon mit Balsamduft!

. . . . . .

Du aber, Liebchen, sei so rein,
Wie eine Lilie im Hain!
Sei wie das Veilchen im Gebüsch
So sittsam, duftend, lieb und frisch!

Sei keusch, wie Eis, du Liebliche!
Und ungefälscht, wie junger Schnee!
Wie Maienmorgenröte hold,
Und treu, wie Diamant und Gold. —

Schließlich sei noch ein poetisches Bild erwähnt, welches sehr an die «Tageszeiten» Runges erinnert. Ich meine die bei Kosegarten ziemlich häufige Vergleichung des Morgen- oder Abendrotes mit Rosen. Man erinnere sich dabei der Rosen auf dem «Morgen» und dem «Abend» Runges [91].

In «Ritogar und Wanda» heißt es:

«Als nun graute der Tag, und Rosen blühten im Osten,
Rissen die Heere sich freudig empor zur stürmenden Feldschlacht,

Als im Osten die Rosen zu lichterem Schimmer erblaßten,
Reihten sie sich den Fluß entlang, zwo stählerne Mauern»

So spielen fast in alle Gedichte Kosegartens Naturbilder hinein und ganz verschwindend klein ist die Zahl derer, in denen sich gar keine Beziehung zur Natur findet.

Eine solche Naturliebe teilte sich sicher auch den Schülern mit, vollends wird Kosegarten einem Knaben, den er mit besonderer Liebe umfaßte und dessen künstlerischen Beruf er nach seinen eignen Worten"[5] erkannt hatte, die Augen für die Schönheit der heimatlichen Landschaft und wohl auch für die Uebereinstimmung von Landschaftsbildern mit menschlichen Gemütszuständen geöffnet haben, soweit das bei einem Kinde möglich ist.

Wir gehen also wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß Runge schon in früher Jugend, vom 12. Lebensjahr an, durch Kosegarten auf die Landschaftskunst hingelenkt worden ist"[6].

Wenn diese Gedankenrichtung bei Runge auch erst später nach weiteren Anregungen wieder auftauchte, so ist das durchaus kein Grund, etwa Kosegartens vorbereitenden Einfluß zu leugnen. Der Verkehr mit einem solchen Manne kann nicht spurlos am Geiste eines empfänglichen Knaben vorübergehen. —

2. Wackenroders und Tiecks Schriften zur Kunst.

Vom Juni 1795 an war Runge in des Bruders Geschäft in Hamburg tätig, wo er sich schließlich mehr und mehr der Kunst zuwenden und auf seinen Beruf vorbereiten durfte, bis er im Oktober 1799 die Kunstakademie Kopenhagen bezog[97].

In den Hamburger Jahren machten u. a. «die Bestrebungen der Brüder Schlegel und Tiecks» lebhaften Eindruck auf ihn (II, 449).

Diese Bestrebungen kommen, was die Kunst anlangt, zum Ausdruck in Wackenroder-Tiecks «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders» (1797) und «Phantasien über die Kunst» (1799), in Tiecks Künstlerroman «Franz Sternbalds Wanderungen» (1798) und im «Athenaeum», der von den Gebrüdern Schlegel herausgegebenen Zeitschrift (1798—1800).

Letztere wollen wir vorläufig bei Seite lassen und zunächst sehen, welche Gedanken aus den Schriften von Wackenroder und Tieck in Runges Kunstanschauung Eingang gefunden haben. Es ist selbstverständlich, daß dabei nicht auf alle Einzelheiten eingegangen werden kann, daß wir uns vielmehr auf Hauptzüge beschränken müssen.

Der Grundzug der Gesinnung, die in den Herzensergießungen, im Sternbald und in den Phantasien zutage tritt, ist die innige Verbindung von Religiosität und Kunstliebe.

Der Klosterbruder[98] geht von der Annahme aus, daß wir durch Worte über den ganzen Erdkreis herrschen; daß wir die irdischen Dinge sofort in der Hand hätten, wenn wir nur ihre Namen aussprächen. Allein das Unsichtbare lasse sich nicht durch Worte fassen. Es gebe aber zwei wunderbare

Sprachen, durch die es dem Menschen vergönnt sei, die himmlischen Dinge mit allen gleichsam zu einem neuen eignen Organ zusammengeschmolzenen Teilen seines Wesens zu begreifen. Die Natur, die eine von diesen Sprachen, könne nur Gott sprechen. Die andere — die Kunst — nur wenige Auserwählte unter den Menschen. In der Natur spreche Gott selbst zu uns, aber in der Kunst spreche der Mensch von Gott, indem uns die Kunst die Schätze in unsrer Brust erschließe, den Blick in unser Inneres lenke und uns das Unsichtbare, alles Edle, Große und Göttliche im Menschen, zeige. So stellt die Kunst «die höchste menschliche Vollendung», den Menschen in seiner höchsten Vollendung dar.

«Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen», heißt es an anderer Stelle[99]. In jeglichem Kunstwerke sei eine Spur von dem himmlischen Funken, den Gott in des Menschen Brust gelegt habe. Die Menschen[100] seien nur die Pforten, durch welche seit Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangten und in der Religion und Kunst zum Ausdruck kämen.

Aus dieser Anschauung ergibt sich im Sternbald[101] die Folgerung, daß die Kunst ein Unterpfand unsrer Unsterblichkeit sei — «ein geheimes Zeichen, an dem die ewigen Geister sich wunderbarlich erkennen. Der Engel in uns strebt sich zu offenbaren und trifft nur Menschenkräfte an, er kann von seinem Dasein nicht überzeugen, und wirbt und regiert nun auf die lieblichste Weise, um uns, wie in einem schönen Traum, den süßen Glauben beizubringen. So entsteht in der Ordnung, in wirkender Harmonie die Kunst. Was der Weise durch Weisheit erhärtet, was der Held durch die Aufopferung bewährt, ja ich bin kühn genug, es auszusprechen, was der Märtyrer durch seinen Tod besiegelt, das kann der große Maler durch seine Pinsel auswirken und bekräftigen. Es ist der himmlische Strahl, der diesen Geistern nicht die müßige Ruhe erlaubt, sondern sie zu einer glänzenden Tätigkeit weckt.»

Wir erinnern uns, daß wir auch bei Runge die Kunst als «Sprache» bezeichnet fanden (s. S. 25), die den Zweck haben sollte, die «innersten Gefühle», d. h. im Sinne Runges die religiösen Gefühle des Künstlers zum Ausdruck zu bringen.

Die «Sprache» ist nur Mittel zum Zweck und so sehen wir, daß auch nach Wackenroder und Tieck die Kunst der Religion dient. Daß ihnen «alles Edle, Große und Göttliche im Menschen» Religion ist, leuchtet aus der Gesinnung, der die Schriften entsprungen sind, klar hervor.

Von einem gleichwertigen Nebeneinander statt der Unterordnung der einen unter die andere scheint jene oben zitierte Stelle zu sprechen, welche sagt, in Religion und Kunst gelangten die göttlichen Kräfte durch die Menschen zum Ausdruck. Hier ist aber unter Religion etwas Aeußeres, nämlich das Eintreten für die Religion, die Betätigung zu verstehen. Diese Gleichstellung widerspricht also jener Unterordnung nicht.

In enger Verbindung mit dieser Anschauung steht die Idee von der Ewigkeit der Kunst, welcher Tieck die zehnte Phantasie widmet[1 2].

Ewig ist hier nicht im gewöhnlichen Sinne unvergänglicher Dauer zu verstehen. Ewig kann nach Tieck ein Kunstwerk lediglich deswegen sein, weil es vollendet ist. Dieses «vollendet» bezieht sich nicht auf die äußere Gestalt des Kunstwerks, sondern auf seine «Seele» und die Seele des Kunstwerks ist eben hier jener «himmlische Funke», der von Gott stammt.

Wir sehen, auch hierin stimmt Runge mit Tieck überein (vergl. S. 26); ewig ist ihm ein Kunstwerk, wenn es seinen Ursprung in der von Gott stammenden Seele des Künstlers hat.

Aus der Bestimmung der Natur als einer Sprache wird sich sogleich eine weitere Aehnlichkeit ergeben.

Die Natur ist also die direkte Offenbarung Gottes, «das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein Wesen und seine Eigenschaften». Obgleich wir, so denkt der Klosterbruder, die einzelnen Dinge der uns umgebenden Welt weder verstehen noch begreifen, — empfinden wir doch «eine wunderbare Sympathie» mit ihnen. So sind sie imstande, «Gefühle und Gesinnungen» in uns zu erregen, die durch Worte niemals in uns geweckt werden können. Diese «dunklen Gefühle», in denen sich unsre innerste Beziehung zur Natur darstellt, hat uns Gott als die «echten Zeugen der Wahrheit» gesandt und es ist daher ein großes Unrecht, sie von sich weisen, nicht auf sie hören zu wollen[1 93].

Das Verhältnis dieser dunklen Gefühle zu dem «Edlen, Großen und Göttlichen im Menschen» ist nun so zu denken, daß alles das, was wir vorhin Religion nannten, als die im Menschen ausgelöste Wirkung von dem erscheint, was Gott durch die Natur zu ihm «spricht». Wenn die Kunst also jenes darstellt, so vermittelt sie uns im Grunde dasselbe wie die Natur, aber in einer den menschlichen Kräften (produktiven wie rezeptiven) angemessenen Umformung. An andrer Stelle[104] wird das so ausgedrückt: «Der Künstlergeist soll nur ein brauchbares Werkzeug sein, die ganze Natur in sich zu empfangen, und mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wieder zu gebären.» (Unter der Natur ist hier ebenfalls das, was sie uns vermittelt, zu verstehen.) So erklärt sich die merkwürdige, am Schluß des betreffenden Abschnitts ausgesprochene Ansicht, Gott möge wohl «die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art wie wir ein Kunstwerk ansehen». Natürlich kann Gott hier nur mit dem verglichen sein, der das Kunstwerk geschaffen hat, denn die Natur spricht ja nicht zu Gott, sondern er spricht durch sie.

Dieselben Ideen über das Verhältnis von Natur und Kunst vertritt im Sternbald[105] der alte, einsame Maler, indem er sagt: «So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlicher- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehn, aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, damit sie nicht vor ihm erschrecken, sondern ihn auf ihre Weise verstehn und begreifen. Nun vollendet sich das Werk, und dem Geoffenbarten (d. h. dem es geoffenbart ist) liegt ein weites Land, eine unabsehliche Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmlischem Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler

selber nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkten, und die uns mit ätherischem Zauber anduften und uns still den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen. Seht, so denke ich über die Natur und über die Kunst . .»

Die dunklen Gefühle, welche als die Zeugen der Wahrheit in uns erweckt werden, sind nun zweifellos ganz dasselbe wie die Ahnung des Zusammenhangs mit Gott, die uns nach Runge aus der Anschauung der Natur emporwächst und vom Künstler in der Kunst zum Ausdruck gebracht werden soll.

Er kommt von hier aus zu dem entscheidenden Resultat, indem er denkt[116]: wenn also der Gegenstand der wahren Kunst uns durch die Natur vermittelt wird (S. 63 f.), so wollen wir sie so, wie sie durch unsre Augen auf uns wirkt, d. i. in der Landschaft darstellen.

Wir wollen sehen, ob dieser Weg auch schon vorgezeichnet war.

In der Tat hat hier Tieck als Runges Wegweiser zu gelten, denn durch Sternbalds Wanderungen zieht sich wie ein roter Faden der Hinweis auf die Landschaft als Objekt der Kunst. Erst wird – stillschweigend — gezeigt, wie der junge Maler nach und nach durch die geschilderten landschaftlichen Motive, die er sieht, für ihre Reize empfänglich wird, bis ihm die Erkenntnis der selbständigen Bedeutung der Landschaft aufgeht[107].

Diese Tendenz läuft allerdings nur so nebenher und Tieck geht keineswegs so weit, die Landschaft als die einzige noch mögliche Kunst anzusehen, wie Runge tut. Vielmehr finden wir doch noch eine große Vorliebe für Historien, für «allegorische» Bilder, womit — an einer Stelle[108] wenigstens — Figurendarstellungen gemeint sind, auch wird das sogen. Genre, die Darstellung der Menschen im täglichen Leben[109] empfohlen.

Aber jener Hinweis ist unverkennbar und es lag ja auch bei der oben charakterisierten Ansicht über das Verhältnis von Natur und Kunst nahe genug, für die Landschaftsmalerei einzutreten.

Für die Beantwortung der Frage, was Tieck mit Landschaft meint, ist es zweifellos von Vorteil, zu sehen, ob und wie er sie als Dichter selbst verwendet. Um darüber Auf-

schluß zu erhalten, wollen wir die Untersuchung auf die anderen Werke Tiecks ausdehnen, die zeitlich für die Annahme einer Einwirkung auf Runges Kunstanschauung in Betracht kommen können [110].

3. Die Landschaft bei Tieck.

Das erste größere Werk Tiecks war der in den Jahren 1795 und 96 erschienene Roman William Lovell [111].

Hier finden wir gleich im 6. Briefe [112] folgende bedeutsame Stelle, zu der ich bemerke, daß die Aussicht, seine Geliebte wiederzusehen, den Schreiber — Lovell — von seiner Schwermut befreit hat. Er schreibt:

«Ich habe hier einige Tage in einer süßen Schwermut verlebt, mir selbst und meinen mannigfaltigen Empfindungen überlassen, ich behorchte in mir leise die wehmütige Melodie meiner wechselnden Gefühle . . . . . — Der Wald sprach mir mit seinem ernsten Rauschen freundlichen Trost zu, die Quellen weinten mit mir. Man kann nirgend verlassen wandeln; solange man kein Bösewicht ist, tritt dem leidenden Herzen die Natur mütterlich nach, Liebe und Wohlwollen spricht uns in jedem Klange an, Freundschaft streckt uns aus jedem Zweige einen Arm entgegen.

Jetzt lacht der Himmel mit mir in seinem hellsten Sonnenschein, die Blumen und Bäume stehen frischer und lieblicher da, das Gras nickt mir am See freundlich entgegen, die Wellen tanzen ans Ufer zu mir heran: — ich zweifle itzt, ob mich je eine Empfindung bis zur Verzweiflung führen könnte.»

Als Lovell dann die Gewißheit erhalten hat, daß er Gegenliebe findet, erzählt er seinem Freunde [113], daß die ganze Welt — also auch die Natur —, die ihm gleichgültig und öde vorgekommen wäre, ihn nun mit einem Male liebevoll anlächle.

Das Gefühl, geliebt zu werden, begleitet ihn in die Ferne; er verläßt London um nach Frankreich und Italien zu reisen. An den Klippen von Dover wird ihm das, was er in der Natur sieht, zum Bilde des Lebens. Er schreibt darüber [114]:

«London liegt hinter mir mit allem seinem Glücke,

Frankreich vor mir! — Ich komme soeben von den erhabenen Klippen zurück, deren Schilderung wir beide so oft in dem gigantesken Werke des unsterblichen Shakespeare bewundert haben. — Die Natur wirkt wunderbar auf die Seele, mir wars, als könnt' ich in die Zukunft hineinsehen, als wären die Schleier eben im Begriffe herunterzufallen, die sonst vor diesem Schauplatze hängen, — die See rauschte tief unter mir und wogte und schlug ohnmächtig an die unerschütterlichen Klippengestade, Wolken standen aus dem Meere auf und schritten durch das ruhige Blau der unübersehbaren Wölbung, — ohne fröhlich zu sein, ohne Traurigkeit sah ich in die unendliche Natur hinaus, — der Wind blies über die See hin, die Dornblumen am Felsen zitterten, ich stand ruhig. Das Wogen der Flut rauschte leise herauf, tausend Sonnen tanzten in dem wiegenden Meeresspiegel, — ja Freund, der Mensch hält gewiß selbst die Zügel seines Schicksals, er regiere sie weise und er ist glücklich; läßt er sie aber mutlos fahren, so ergreift sie ein ergrimmter Dämon und jagt ihn wutfrohlockend in das furchtbare, schwarze Tal, wo das Elend wohnt.»

Aber nicht immer stimmt ihn die Natur so gedankenvoll. Die Liebe macht ihn empfänglich für ihre Schönheiten, welche ihn aus dem Alltag herausheben: «. . . er fühlt sich selig, indem er seine Augen an der Schönheit der Landschaft weidet» berichtet ein Freund[115].

In Paris gerät Lovell auf Abwege. Eine neue Liebe, zu einer Unwürdigen, verdrängt die alte. Aber im Taumel der Sinnlichkeit glaubt er glücklich zu sein[116]:

«Es war ein schöner Abend, ich war mit ihr im Garten des Grafen Melun . . . . Ich saß im stummen Entzücken in einer dämmernden Laube neben ihr; die Blumen dufteten Liebe, die Vögel sangen der Göttin Lieder, sie wandelte im Hauche des Zephirs durch den Garten und gaukelte in den Lindenblüten: mir war's als könnt' ich unter dem goldnen Schimmer des Firmaments den rosengekränzten Engel sehen, der den tausendfachen Segen über die Natur ausgießt; wie sich die ganze lebende und leblose Natur zu ihm drängt, um zu empfangen und sich zu freuen, — o es war eine der wonnevollsten Stunden meines Lebens.»

Die Liebe dieses Weibes erscheint dem Verblendeten wie «ein flammendes Morgenrot» nach «düsterer Grabnacht» [117].

Lovell reist nach Italien. Die Schönheit der Herbstlandschaft nimmt ihn gefangen:

«Der fruchtbare und heitere Herbst gibt den Gegenden hier eine eigentümliche Schönheit; die üppige Natur prangt in diesen Ebenen mit allen ihren Schätzen; das frische Grün, der blaue Himmel über den lachenden Wiesen, erquicken das Auge und die Seele, — und dann am Abend die purpurne Glut über dies Paradies hinschweben zu sehen, das Feuer, das in dem geschlängelten Strome noch schöner wiederglänzt, — o Eduard, welche Seele, wenn sie nicht von Verbrechen gedrückt wird, fühlt sich in der schönen Natur nicht glücklich, groß und erhaben?» [118]

In Rom vollendet sich Lovells Entwicklung zum Verbrecher. Auch seine kraß egoistische Lebensanschauung, die er sich nun bildet, glaubt er aus der Betrachtung der Natur nehmen und auf sie gründen zu können:

«Frei stehe der kühnere Mensch, ohne Stangen und Latten, die ihn umgeben, in der hohen Natur da, aus Baumwipfeln und Morgenrot ziehe er seine Philosophie, und schreite wie ein Riese über die Zwerge hinweg . . .» [119].

Noch ist nicht alles Gute aus seiner Seele entschwunden, in der Abenddämmerung und im Morgenrot [120] regen sich — ihm selbst unbegreiflich — seine besseren Gefühle wieder und er kann sich da noch «selig befriedigt» und ermutigt fühlen.

Finden wir so schon bei Lovell ein sehr enges Verhältnis zur Natur, das noch einige Sympathien für den auf dem Weg zum Verbrecher befindlichen Romanhelden erhält, so ist vollends in dem Deutschen Balder dargestellt, wie ein gemütvoller, mit offnen Augen für die intimen Reize der Landschaft begabter Mensch, vollständig mit der Natur verwächst, so daß er sich schließlich vom Leben und von den Menschen zurückzieht, um nur ganz mit ihr allein zu sein.

«Die Sonne spielt fröhlich zwischen den dunkelgrünen Zweigen herab und ich sehe, wie jedes Tier sich in ihr goldenes Netz so gern und willig fängt. Die ganze Natur ist be-

geistert und die Waldvögel singen lange und schöne Lieder, und die Bäume stimmen drein mit lautem, ehrwürdigen Rauschen, und wie Harfensaiten zittert und klingt alles um mich her, und ich singe innerlich Gesänge, ohne daß ich es weiß . . . . In der freien Natur ist alles mit der Seele verwandt und auf einen Ton gestimmt, in jedes Lied stimmt sie freiwillig ein und ist das Echo und ebenso oft der Vorsänger von allem, was ich denke . . .»[121].

Im Jahre 1797 gab Tieck unter dem Namen Peter Leberecht «Volksmärchen» heraus[122].

Im «blonden Eckbert» erzählt Bertha ihre Jugendgeschichte: Sie hat als Kind das elterliche Haus verlassen und sich verirrt. Furcht und Schrecken muß sie in der Wildnis ausstehen, bis sie endlich durch ein altes Weib aus ihrer Not erlöst wird und von ihm geführt die wüste Gegend verlassen kann. Befreit atmet sie auf und Lebensmut und Zuversicht ziehen wieder in ihr angstdurchwühltes Gemüt und die Welt erscheint ihr schöner als je zuvor:

«. . . Die wilden Felsen traten immer weiter hinter uns zurück, wir gingen über eine angenehme Wiese und dann durch einen ziemlich langen Wald. Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen. In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und die Abendglocken der Dörfer tönten seltsam wehmütig über die Flur hin. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahndung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken.»[123].

Die «Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence» ist ganz durchwirkt mit landschaftlichen Schilderungen und mit Anspielungen auf landschaftliche Reize.

So wird im Vorbericht[124] Ruhm, Glanz, Pracht und Schön-

heit mit den goldenen Abendwolken verglichen, welche schließlich hinter fernen Bergen niedersinkend der Finsternis der Nacht weichen müssen.

Weiter wird dann das Märchen als ein Traum angekündigt, in dem Bäume hervorwachsen, die der Dichter nie gesehen, die zu reden und Liebe und Vertrauen zu dem Träumenden auszudrücken scheinen. Alles schauet ihn «mit zärtlichem Wohlgefallen an. Die Büsche flüstern ihm liebe Worte ins Ohr» und die Quelle lockt ihn murmelnd, mit ihr zu wandern. —

Im Märchen selbst nun entspricht dem freudig in die Zukunft schauenden Mut des Ritters der Glanz der Morgensonne auf der Landschaft [125]; oder Magelone, seine Geliebte erscheint ihm wie die Morgenröte [126] und sie wiederum sieht im Traume ihr Liebesglück als Morgenlandschaft vor sich ausgebreitet [127].

Peter entführt die Prinzessin. Sie reiten die ganze Nacht durch, bis der Morgen graut. Der Morgennebel sinkt — und: «Jetzt brach die liebliche Sonne hervor und äugelte mit glühendem Funkeln durch den dichten Wald; das grüne Gras schien am Boden zu brennen, und der wankende Tau erbebte mit tausend blendenden Strahlen. Die Rosse wieherten, die Vögel erwachten und sprangen mit ihren Liedern von Zweig zu Zweig, gelbe Vögel badeten sich im Tau der Wiesen und flatterten im Glanz des jungen Lichtes dicht über den Boden hinweg; durch den blauen Himmel zogen goldene Streifen herauf und bahnten der aufgegangenen Sonne den Weg; Gesänge ertönten aus allen Büschen, die munteren Lerchen flogen empor und sangen von oben in die rotdämmernde Welt hinein.

Auch Peter stimmte ein fröhliches Lied an und der schönen Magelone ging darüber das Herz vor Freuden auf. Seine Stimme zitterte durch alle Bäume hinab, und ein ferner Widerhall sang ihm nach. Die beiden Reisenden sahen in der Glut des Himmels, im Glanz des frischen Waldes nur einen Wiederschein ihrer Liebe» [128].

Aber das Schicksal reißt die beiden Liebenden auseinander und der nächste Morgen, der genau so schön und strahlend wie der vorhergehende ist, weckt nicht mehr Jubel in den Herzen der Getrennten. Doch ganz spurlos geht seine Schön-

heit nicht an ihnen vorüber, sie fassen sich wieder und «Peter fühlte wieder männlichen Mut in seiner Brust, die Qualen des Lebens sowie seine Freuden zu erdulden»[129].

Peter gerät in Gefangenschaft, aus der er sich aber befreit. Als ihm dies gelungen ist, erscheint ihm die Natur wieder heiter und durch die Farben der Blumen in der Landschaft wird er an Magelone erinnert, deren Namen er im Säuseln des Windes, im Rauschen der Bäume und Bäche zu vernehmen glaubt. Morgenlicht glänzt ihm entgegen und die idyllische Ruhe einer lieblichen Gegend beruhigt ihn, als er der Hütte naht, vor welcher Magelone sitzt und ein Lied singt:

«Beglückt, wer vom Getümmel
Der Welt sein Leben schließt,
Das sonst in dem Gewimmel,
Verworren abwärts fließt.

Hier sind wir all befreundet,
Mensch, Tier und Blumenreich,
Von keinem angefeindet,
Macht uns die Liebe gleich.

. . . . . .

Der Rosenstrauch reicht friedlich
Mir seine Kinder dar,
Im Tale winkt so niedlich
Der Veilchen blaue Schar.

Und wenn ich Kränze winde,
Ertönt und rauscht der Hain,
Es duftet mir die Linde
Im goldnen Mondenschein.

Die Zwietracht bleibt dahinten
Und Stolz, Verfolgung Neid,
Sie kann den Weg nicht finden
Hierher zur goldnen Zeit

. . . . . .

Die Morgenröte lächelt
Mir zwar noch ofte zu,
Und matte Hoffnung fächelt
Mich dann in schönre Ruh.

. . . . . .»[130]

Das sind diejenigen der in Betracht kommenden Werke Tiecks, die dem Erscheinen des «Sternbald» vorangingen.

In diesem selbst ist das landschaftliche Element deshalb von größerer Bedeutung, weil die Schilderungen dort, wie schon bemerkt, von einem Maler gesehen werden, welcher nach und nach zur Erkenntnis der Landschaftsmalerei als eines besonderen Zweiges seiner Kunst geführt werden soll.

Lassen wir nun einmal die Landschaftsbilder, die Sternbald sieht, an unseren Augen vorüberziehen.

Gleich im Anfang[131] steht eine Beschreibung eines Morgens: «. . . in dem warf das Morgenrot seine Flammen immer höher und es gingen schon undeutliche Schatten neben ihnen (den Wanderern) und die Gegend trat rund umher aus der ungewissen Dämmerung heraus; . . . rote Lichter zitterten an den Spitzen der Halme und der Morgenwind rührte sich darin und machte Wellen . . . die Sonne ging nun in aller Majestät hervor und Sebastian und Franz sahen abwechselnd nach den Türmen von Nürnberg zurück, deren Kuppeln und Fenster blendend im Schein der Sonne glänzten.» Sternbald ist der Lehre entwachsen und die jugendliche Zuversicht mildert den Trennungsschmerz.

Vom Abend heißt es:[132] «. . . indem die Schatten immer dichter zusammenwuchsen und das Rot der sinkenden Sonne tief unten durch die Baumstämme äugelte, und mit zuckenden Strahlen um ihn spielte . . .»

«Es stand ein Regenbogen am Himmel, und im Westen regnete der Abend in goldenen Strömen nieder. Schafe weideten gegenüber und Birken säuselten . . .» So zieht der Friede ein in das Herz des Vaters, der, dem Tode nahe, gern sterben will, da er Sternbald noch einmal gesehen hat[133]. —

«. . . Als es Abend geworden war und der rote Schimmer bebend an den Gebüschen hing, war seine Empfindung sanfter und schöner geworden . . .»[134]

«Unter diesen Betrachtungen brach der Morgen an, die Sonne sandte ihre frühen Strahlen durch das grüne Gebüsch, und neuer Mut und neue Heiterkeit ward in ihm wach»[135].

«Die Sonne stieg prächtig herauf, als Franz sich niedersetzte und folgende Verse in seine Schreibtafel einschrieb:

Der Dichter und die Stimme.

Der Dichter: Wie du mich anlachst, holdes Morgenrot,
Und Mut herab mir in die Seele glühst,
Ich fühl's, die Sorgen sind nun alle tot,
Den Sinn mit goldnen Ketten zu dir ziehst.

Die Stimme: Noch schönres Rot als diese Morgenstrahlen
Wird einst dein Angesicht mit Purpur malen.

Der Dichter: O nun erwacht schon wieder das Verlangen,
Mir gönnt's, mir gönnt's nicht eine Stunde Ruh',
Aus allen Wolken seh ich Bilder hangen,
Und alle lächeln wehmutsvoll mir zu.

. . . . . .» [136]

In einem andren Morgenlied hören wir folgende Worte:

«Aus Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rosen,
Sie winken dir mit schmeichlerischem Kosen,
Du stehst und fragst: wohin der Weg sich wende?

Da singen alle Frühlingslüfte,
Da duften und klingen die Blumendüfte,
Lieblich Rauschen geht das Tal entlang,
Sei mutig, nicht bang!

Siehst du des Mondes Schimmer,
Der Quellen hüpfendes Geflimmer?
In Wolken hoch die goldnen Hügel,
Der Morgenröte himmelbreite Flügel?

Dir entgegen ziehn so Glück als Liebe,
Dich als Beute mit goldenen Netzen zu fahn.
So leise lieblich, daß keine Ausflucht bliebe,
Umzingeln sie dich, bald ist's um dich getan.

. . . . . .» [137]

Eine Frühlingslandschaft hat ähnliche Wirkung wie das Morgenrot:

«Nach einigen Tagen waren die Wälder, Felder und Berge grün geworden, und die Obstbäume blühten, der Himmel war heiter und blau, sanfte Frühlingslüfte spielten zum ersten mal durch den Sonnenschein und über die fröhliche Natur hin . . . Das Herz ward ihnen groß und sie fühlten sich beide neugeboren, von Himmel und Erde magnetisch angezogen.» [138]

Erinnerung und unbekannte, ziellose Sehnsucht weckt die Mondnacht: «Der Abend hatte sich schon mit seinen dichtesten Schatten über den Garten ausgestreckt und der Mond ging eben auf. Franz stand sinnend am Fenster seines Zimmers und sah nach dem gegenüberliegenden Berge, der mit Tannen und Eichen bewachsen war, zu ihm hinauf schwebte der Mond, als wenn er ihn erklimmen wollte, das Tal glänzte im ersten funkelndgelben Lichte, der Strom ging brausend dem Berge und dem Schlosse vorüber, eine Mühle klapperte und sauste in der Ferne, und nun aus einem entlegenen Fenster wieder die nächtlichen Hörnertöne, die dem Monde entgegengrüßten, und drüben in der Einsamkeit des Bergwalds verhallten.»[139]

«Das Morgenrot brach liebreich herauf und schimmerte erst an den Baumwipfeln, an den hellen Wolken, dann sah man die ersten Strahlen der Sonne durch den Wald leuchten . . .» —[140]

In dem gleichen Jahre wie «Franz Sternbalds Wanderungen» erschien das Schauspiel «Allamoddin»[141], in welchem sich folgende für unsere Frage besonders bezeichnende Stelle findet (der Sprecher ist Lini, Allamoddins Sohn):

«Wie die Winde durch die Bäume rauschen, wie der Himmel im goldenen Scheine glüht! — Ha! Dort fährt in purpurnen Fluten die Sonne mit ihren flammenden Segeln empor! — Wie sich alles freut! Die Vögel jauchzen, die Bäume sind fröhlich, die grünen Tale lachen, — alles, Lini, weil Du nicht mehr trauerst . . .» Er singt dann von der Morgensonne:

«So flieht der Kummer,
Vor der Freude Glanz
Und stürzt erschrocken
Auf ewig in das Meer.»

In dem phantastischen Lustspiel «Prinz Zerbino»[142] sagt Helikanus:

«Wie lieblich schmiegt sich dort die Abendröte
Auf jenen grünen Hügel, meine Kindheit
Entdämmert golden aus dem dichten Schatten
Und streckt die lieben roten Apfelwangen,
Das unschuldsüße, unbefangne Lächeln,

So sorgenlos dreist in die Welt hinein.
Da will der alte Friede zu mir kommen,
Da will, ich fühls, die Sehnsucht mich beschleichen,
Die himmlische, die sonst den trunknen Blick
An den Glanz der Abendwolken fesselte.»[143]

Oder wir hören den Waldbruder singen:

«Wann das Abendrot die Haine
Mit den Abschiedsflammen küßt. —
Wann im prächtigen Morgenscheine
Lerchenklang die Sonne grüßt, —

O, dann werf' ich Jubellieder
In's Lobpreisen der Natur
. . . . . .»

In der «verkehrten Welt»[144] singen Schäfer und Schäferin:

«Im Frühlingsglanze schimmert
Wald und Flur
Und Liebe leuchtet, flimmert
Und waltet beseelend in der ganzen Natur.»

Seelmann, welcher auf einsamen Felsen mitten im Meer eine grauenvolle Nacht durchwacht hat, vergißt beim Aufgang der Sonne alle seine Not:

«Mit welcher Wonne füllt mich dieser Blick
An jedem Morgen! Furchtbar majestätisch
Ergießt aus allen Quellen sich das Meer
Der purpurroten Fluten, goldne Schimmer
Entsprühen funkelnd aus dem tiefen Abgrund;
Die Wogen klingen bis zum Grund des Meeres
Geheimen Lobgesang, die Adler ziehn
Aus ihren Nestern über's Meer dahin,
Und fliegen mit dem Gruß der Sonn' entgegen.
Was ist der Mensch, daß er im Leiden jammert?
Wer sieht die Allmacht, die mit goldnen Flügeln
So unermeßlich in die Welt hineinragt
Und denkt an sich? Hinweg, du kindisch Zagen!
Mein Geist fliegt mit den Adlern, sich zu baden,
Zu trinken aus dem Morgenrot, das Meer
Schlägt jauchzend höher, jede Woge taumelt
Vor Freude und Entzücken; armer Mensch,
Willst du allein in voller Herrlichkeit
In deinem Innern nur die Leere fühlen? — —»[145]

Im gleichen Jahre wie die letzten beiden Werke — 1799 — erschien der erste Teil der «romantischen Dichtungen», der u. a. das Märchen «der getreue Eckardt und der Tannenhäuser» [146] enthält.

Dort wird die Wirkung der Musik mit der des Abendrots verglichen, die folgenden Verse können also ebensogut als Zeugnis für die Auffassung einer Abendlandschaft gelten:

«. . . . . .
Und heller glänzt der Sonne Licht,
Die Blumen scheinen trunken,
Ein Abendrot niedergesunken
Und zwischen den Kornfeldern schweifen
Sanft irrend blau und goldne Streifen.

Wie ein Schatten ist hinweg gehoben
Was sonst den Sinn zur Erden zieht
Gestillt ist alles ird'sche Toben,
Die Welt zu einer Blum' erblüht,
Die Felsen schwanken lichterloh,
Die Triften jauchzen und sind froh,
Es wirrt und irrt alles in die Klänge hinein
Und will in der Freude heimisch sein,
Des Menschen Seele reißen die Funken,
Sie ist im Tumulte untergesunken.» [147]

Wenn wir diese Reihe von Beispielen überblicken, so ist es nicht schwer die Frage zu beantworten: «Wie faßt Tieck die Landschaft auf?»

Ich habe, wo es nicht aus der angeführten Stelle selbst ohne weiteres hervorging, durch Zusätze schon darauf hingedeutet, welchen Zweck Tieck mit dem Hereinziehen von landschaftlichen Bildern verfolgt.

Wenn es heißt, der Himmel lacht mit mir, die Natur lächelt mir liebevoll zu, die Bäume sind fröhlich, die Täle lachen — da liegt es ja schon in der Wahl des Ausdrucks, daß der Mensch, der das alles sieht, in so fröhlicher Stimmung ist. Der Dichter sagt es auch selber: « . . weil du nicht mehr trauerst!»

Aber auch sonst ist der Grund für die Verwendung landschaftlicher Motive in den Dichtungen durchsichtig genug: die Landschaft ist überall symbolisch für die Stimmung

der Menschen oder der Handlung. Durch nichts ließen sich die unbestimmten Gefühle der an unserem Geiste vorüberziehenden Personen feiner, treffender und poetischer darstellen, als durch das, was wir landschaftliche Stimmungen zu nennen gewöhnt sind. Durch nichts anderes würde der Dichter vermögen, so mühelos und so zwingend zugleich die Stimmung auf den Leser zu übertragen, denn man mag an Tieck vieles und mit Recht tadeln, nur ein ganz Unempfänglicher wird nicht zugeben, daß er von dem Dichter häufig mit zauberischer Gewalt in einen Kreis feiner und zarter Stimmungen hineingezogen wird.

«In der freien Natur ist alles mit der Seele verwandt», d. h. wir glauben in der freien Natur dasselbe wahrzunehmen, was unsere Seele bewegt. Aber es heißt weiter: «sie ist das Echo und ebenso oft der Vorsänger von allem, was ich denke». Ich glaube nicht, daß hier denken von fühlen zu scheiden ist (es kann sich um ein an das Fühlen anknüpfendes, von ihm angeregtes Denken handeln). Daß die Natur «Vorsänger» ist, kann nur bedeuten, daß sie Stimmungen in uns erregt: ein empfängliches, von den Lasten und Sorgen des Lebens unberührtes oder durch eigne seelische Kraft befreites Gemüt kann durch irgend welches Bild der Natur in eine Stimmung versetzt werden, die ihm vorher — scheinbar! — fern lag. (Einen letzten Grund in uns selbst muß auch eine solche scheinbar von außen kommende Stimmung haben.)

Hierher gehört folgendes Wort: «Der frische Morgen gibt dem Künstler Stärkung und in den Strahlen des Frührots regnet Begeisterung auf ihn herab: Der Abend löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahndungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, daß jenseits dieses Lebens ein andres kunstreicheres liege, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt.»[148]

Ganz besonders auffallend ist bei Tieck die häufige Beschreibung von Sonnenaufgängen, die häufige Hereinziehung des Morgenrotes in poetische Vergleiche. Den Anlaß dazu finden wir in einem für das Innenleben des Dichters hoch bedeutsamen Ereignis, welches Köpke[149] erzählt:

Im Juli 1792 — also vor dem Entstehen aller der angeführten Dichtungen — unternahm Tieck von Halle aus eine Harzreise, auf der er das gewaltige Schauspiel eines Sonnenaufganges erlebte.

« . . . In ihm zerriß es wie ein Schleier; eine innere Erleuchtung war es, die ihn erfüllte; Himmel und Erde sah er in nie geahntem Glanze verklärt. Ihm war, als träte Gott selbst auf ihn zu, als schaue er in sein Angesicht. «Das ist Gottes Erscheinung!» so durchbebte es sein ganzes Wesen. Die Gewißheit Gottes, die höchste Seligkeit, ein himmlischer Schmerz durchströmte ihn. Aus seinem Herzen quoll das Gefühl unendlicher Gottesliebe. Ja, der ewige Gott liebte auch ihn! . . . .»

Dieses Erlebnis, bei welchem die Natur «Vorsänger» war, mag ihm dann wohl den Blick für Landschaften geschärft haben und ihn ihr Wesen erkennen, ihren Wert auch dort, wo die Wirkung nicht so groß und gewaltig war, schätzen gelehrt haben.

Wir sehen jedenfalls in Tiecks Werken, daß er die Landschaft als Bild des menschlichen Gefühlslebens auffaßt. Es fragt sich nun noch, wie sieht er sie?

Auch diese Frage ist durch die gegebenen Beispiele eigentlich schon beantwortet. Wir lesen da vom «hellsten Sonnenschein», «tausend Sonnen tanzten auf dem wogenden Meeresspiegel», vom «goldenen Schimmer des Firmaments», von «purpurner Glut und ihrem Widerglanz im Strome», von «goldenen Strömen, in denen der Abend niederregnet» und so weiter.

Soviel ist klar, daß Tieck die Landschaft hauptsächlich als farbige Erscheinung sieht, daß ihm die Stimmung mehr in der Wirkung von Licht und Luft, als in den Formen der Gegenstände liegt (nur selten einmal kommt das in Betracht!). —

Es gilt nun noch eine dritte Frage zu beantworten, denn wir wissen noch nicht, wie sich im Sternbald der direkte Hinweis auf die Landschaft als selbständigen Zweig der Kunst vollzieht.

«. . . . Franz schweifte im Felde umher, und betrachtete die Bäume, die sich in einem benachbarten Teiche spiegelten. Er hatte noch nie eine Landschaft mit diesem Vergnügen beschaut, es war ihm noch nie vergönnt gewesen, die mannigfaltigen Farben mit ihren Schattierungen, das Süße der Ruhe, die Wirkung des Baumschlages in der Natur zu entdecken, wie er es jetzt im klaren Wasser gewahr ward. Ueber alles ergötzte ihn aber die wunderbare Perspektive, die sich bildete, und der Himmel dazwischen mit seinen Wolkenbildern, das zarte Blau, das zwischen den krausen Figuren und dem zitternden Laube schwamm. Franz zog seine Schreibtafel hervor und wollte anfangen die Landschaft zu zeichnen: aber schon die wirkliche Natur erschien ihm zu trocken gegen die Abbildung im Wasser, noch weniger aber wollten ihm die Striche auf dem Papiere genügen, die durchaus nicht das nachbildeten, was er vor sich sah. Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne, und so der Darstellung würdig sei.» [15a]

Hier erkennt also Franz überhaupt zum ersten Male die Landschaft als würdigen Gegenstand künstlerischer Darstellung, zunächst noch mehr als Zeichner und ohne das zu erfassen, was eigentlich an einer Landschaft das Wertvolle ist. Aber in der Bevorzugung des im Wasser weichverschwimmenden Bildes gegenüber den deutlicheren Abgrenzungen in der Wirklichkeit kann man schon den Hinweis darauf sehen, daß er noch dazu kommen wird, die Bedeutung des Lichtes und seines Zusammenwirkens mit der Luft richtig zu bewerten. Noch auf eine feine Beobachtung Tiecks sei hier hingewiesen: Wie es die Grundaufgabe des Malers ist, die Körper mit dem Raume unter Ertäuschung der Tiefenausdehnung darzustellen, so gewährt es auch dem, der sich dessen vielleicht nicht bewußt ist, einen eignen Reiz, in der Natur schon eine solche gewissermaßen malerische Darstellung zu beobachten, wie es bei der Spiegelung im Wasser der Fall ist.

Nun wieder zu Sternbald! Einen Beweis des kommenden

Verständnisses für die Darstellung von Stimmungen statt von Ereignissen finden wir in einem Traume, dessen Erzählung mit folgenden Worten schließt:

«. . . . und malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondschimmer, ja es gelang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen, wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen»[151].

Immer mehr schreitet der junge Künstler auf dem damit betretenen Wege fort:

«O mein Florestan, was ich mir wünsche, in meinem eigentümlichen Handwerke das auszudrücken, was mir jetzt Geist und Herz bewegt, diese Fülle der Anmut, diese ruhige scherzende Heiterkeit, die mich umgibt. Malen möchte ich es, wie in dem Luftraume sich edle Geister bewegen, und durch den Frühling schreiten, so daß aus dem Bilde ein ewiger Frühling mit unverwelklichen Blüten prangte, der jedem Auge auch nach meinem Tode neu aufginge und den freundlichen Willkommen entgegenbrächte. Meinst Du nicht, daß es dem großen Künstler möglich sei, in einem Historiengemälde, oder auch auf andre Weise, einem fremden Herzen das deutlich hinzugeben, was wir jetzt empfinden?»

Hier ist schon klar und deutlich der Sinn der Landschaft gegeben und in dem schüchternen Sichlosmachen von der Historie liegt der Keim der Erkenntnis, die Aussicht darauf, daß sich die Darstellung von Stimmungen mit der der Landschaft zu einer Einheit verbinden wird.

Fördernd wirkt dann die Offenbarung, die Franz auf dem Wege zu dem alten Maler in der Natur selbst erlebt und deren Eindruck die Worte des wunderlichen Alten verstärken und vertiefen.

Jetzt kommt zu den beiden eben erwähnten Richtungen in der Erkenntnis der Landschaft als Darstellungsgegenstand noch die religiöse Richtung hinzu, die, wie wir wissen, für Runge das eigentlich Wertvolle in der Kunst wurde, bei Tieck dagegen nicht immer zu beobachten ist. Hier aber bei dem Helden des «Künstlerromanes», zur Zeit der «Herzensergießungen» und der «Phantasien», wird auch die Idee der Landschaftsmalerei mit der Forderung der Religion als Grundlage aller Kunst vereinigt.

Die betreffende Stelle lautet:

«. . . Nun war es wieder wie ein Vorhang niedergefallen, seinem Blicke öffnete sich die Ebene wieder, die kahlen Felsen unter ihm verloren sich lieblich in dem grünen Gemisch der Wälder und Wiesen, die unfreundliche Natur war verschwunden, sie war mit der lieblichen Aussicht eins, von den übrigen verschönert diente sie selbst die andern Gegenstände zu verschönern. Da lag die Herrlichkeit der Ströme vor ihm ausgebreitet, er glaubte vor dem plötzlichen Anblick der weiten unendlichen, mannigfaltigen Natur zu vergehen, denn es war, als wenn sie mit herzlich dringender Stimme zu ihm hinaufsprach, als wenn sie mit feurigen Augen vom Himmel und aus dem glänzenden Strom heraus nach ihm blickte, und mit ihren Riesengliedern nach ihm hindeutete. Franz streckte die Arme aus als wenn er etwas Unsichtbares an sein ungeduldiges Herz drücken wollte, als möchte er nun erfassen und festhalten, wonach ihn die Sehnsucht so lange gedrängt. Die Wolken zogen unten am Horizont durch den blauen Himmel, die Widerscheine und die Schatten streckten sich auf den Wiesen aus, und wechselten mit ihren Farben, fremde Wundertöne gingen den Berg hinab, und Franz fühlte sich festgezaubert, wie ein Gebannter, den die zaubernde Gewalt stehen heißt, und der sich dem unsichtbaren Kreise, trotz allen Bestrebens nicht entreißen kann

O unmächtige Kunst! rief er aus und setzte sich auf eine grüne Felsenbank nieder, wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden und steigenden Akkorden heraufquillt! Ich höre, ich vernehme, wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift . . . . . O ihr Törichten, die ihr der Meinung seid, die allgewaltige Natur lasse sich verschönen, wenn ihr nur mit Kunstgriffen und kleinlicher Hinterlist eurer Ohnmacht zu Hilfe eilt, was könnt ihr anders als uns die Natur nur ahnden lassen, wenn uns die Natur die Ahndung der Gottheit gibt? . . .»[153].

Sternbald hat nun also erkannt, daß erstens die Land-

schaft an sich etwas der künstlerischen Darstellung würdiges sei, — daß es zweitens eine lohnende Aufgabe für den Künstler sein müsse, die Stimmungen seines Gemütes auch ohne Verknüpfung mit einer Begebenheit durch Kunstwerke den Menschen zu vermitteln — daß drittens in der Natur sich Gott offenbare.

Eine Zusammenfassung, allerdings unter Vernachlässigung des letzten Punktes, gibt Tieck in einem Gespräche[154] mit Rudolf, der — eine heitere, sinnliche Natur — ein offenes Auge für die Reize der Landschaft hat:

«Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihnen. Sieh, fuhr Rudolf fort, wenn Ihr Maler mir dergleichen vorstellen könntet, so wollte ich Euch oft Eure beweglichen Historien, Eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn Ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O, mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen die Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung Eurer Kunst.»

Man merkt deutlich, daß hier ein — bewußter — Anachronismus vorliegt, indem sich die Worte Rudolfs gegen die Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts richten.

In den Worten Rudolfs haben wir fast ganz jene Auffassung und jenes Sehen der Landschaft, welches wir oben an der Hand der Beispiele aus verschiedenen Werken für Tieck feststellen konnten: Farben — mit Gold ausgelegte Luftbilder — Ahndungen! Unter der «Musik, die der Himmel dichtet» ist

nichts anderes zu verstehen als die Stimmung, die auf dem Zusammenwirken von Licht und Luft in der Landschaft beruht.

Was erwidert nun Sternbald? — «Ich verstehe, wie Du es meinst!» Rudolf habe oft gesagt, die Musik sei die erste unmittelbarste von allen Künsten, weil sie allein das, was sie sagen solle, auch voll zum Ausdruck bringe: «ich habe Dir so oft recht geben müssen, aber, mein Freund, ich glaube darum doch, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja, daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können. Freilich ist es nicht nötig, daß immer nur Handlung, Begebenheit mein Gemüt entzücke, ja es scheint mir sogar schwer zu bestimmen, ob in diesem Gebiete unsre Kunst ihre schönsten Lorbeeren antreffe; allein erinnere Dich nur selbst der schönen, stillen, heiligen Familien, die wir angetroffen haben, liegt nicht in einigen unendlich viele Musik, wie Du es nennen willst. Ist in ihnen die Religion, das Heil der Welt, die Anbetung des Höchsten nicht wie in einem Kindergespräche offenbart und ausgedrückt? Ich habe bei den Figuren nicht bloß an die Figuren gedacht, die Gruppierung war mir nur Nebensache, ja auch der Ausdruck der Mienen, insofern ich ihn auf die gegenwärtige Geschichte, auf den wirklichen Zusammenhang bezog. Der Maler hat hier Gelegenheit, die Einbildung in sich selbst zu erregen, ohne sie durch Geschichte, durch Beziehung vorzubereiten. — Die Gemälde von Landschaften scheinen mir aber besonders dazu Veranlassung zu geben.

Bist du denn auch der Meinung, fragte Rudolf, daß jede Landschaft mit Figuren ausstaffiert sein muß, damit dadurch Leben und Interesse in das Bild hineinkommen?

Soviel ich darüber habe einsehen können, antwortete Franz, scheint es mir unnötig. Eine gute Landschaft kann etwas Wunderbares ausdrücken, so daß die Einsamkeit gerade eine vortreffliche Wirkung tut: auch können so mancherlei Empfindungen erregt werden, daß sich eine Vorschrift darüber wohl schwerlich in so allgemeine Worte fassen läßt. Es können nur selten die Figuren sein, die die Teilnahme erregen, die es beleben, wer sie bloß dazu braucht, scheint mir von seiner Kunst wenig begriffen zu haben, aber sie können viel-

leicht jenes Spiel der Ideen, jene Musik mit erregen helfen, die alle Kunstwerke zu geheimnisvollen Wunderwerken macht. Aber denke dir eine Waldgegend, die sich im Hintergrund öffnet, und die Durchsicht in eine Wiese läßt, die Sonne steigt herauf, und ganz in der Ferne wirst du ein kleines ländliches Haus gewahr, mit rotem freundlichen Dache, das gegen das Grün der Büsche und der Wiese lebhaft absticht, so erregt schon diese Einsamkeit ohne alle lebendige Gestalten eine wehmütige, unbegreifliche Empfindung in dir.» [155]

Damit ist es nun ganz klar und deutlich ausgesprochen, was Tieck unter «Landschaft» versteht.

4. Tiecks Einwirkung auf Runge bis zu dessen Entscheidung für die Landschaft.

Wie zeigte nun Tiecks Eintreten für die Landschaft seine Wirkung auf Runge?

Das sei gleich im Anfange gesagt, daß es für Runge noch ein weiter Weg ist von der Lektüre des Sternbald bis zu dem Brief vom Februar und zu dem vom 9. März 1802, in welchen die Landschaft als die Kunst der Zukunft proklamiert wird. Es ist eine Zeit eifrigen Strebens — vor allem in der Kunstfertigkeit. Und darin mag wohl der Grund liegen, daß die Anschauung Jahre brauchte, um sich von der ersten Anregung bis zu der in dem erwähnten Brief niedergelegten Entscheidung zu entwickeln.

Ein anderer Grund ist der, daß Tieck im Sternbald, wie schon bemerkt, die Landschaftsmalerei durchaus nicht als einzige Kunstmöglichkeit hinstellt. Gerade das zuletzt angeführte wichtige Gespräch zwischen Rudolf und Franz mündet in ein Hervorheben der Bedeutung von «allegorischen» Figurenbildern aus.

So hat diese zwar bedeutungsvolle, aber durchaus nicht aufdringliche Tendenz des «Sternbald» auf Runge zunächst nicht so gewirkt, wie man es erwarten könnte, wenn man sie aus dem Zusammenhang heraushebt und für sich betrachtet.

Das erste Zeugnis der Bekanntschaft Runges mit Tiecks Roman haben wir in einem Briefe vom 3. Juni 1798. Er schreibt da: «Mich hat nie etwas so im innersten meiner Seele ergriffen, wie dies Buch, welches der gute Tieck wohl mit Recht sein Lieblingskind heißt.» (II, 9.)

In der zweiten Aeußerung über Sternbald heißt es: «Was mir am besten gefällt, sind der Brief von Albrecht Dürer an Franz und das letzte Gespräch zwischen beiden in Leiden, und überhaupt der Franz in seiner Heimat und auf dem Wege. Ich habe mir immer herzlich solche Reisen gewünscht und vorzüglich zu Fuße, aber Lieber! dabei bleibt es wohl noch eine Weile.» (II, 12; 29. 6. 98.)

Was für uns jetzt von besonderer Wichtigkeit ist, das ist das Wohlgefallen an «Franz auf dem Wege». Wir dürfen hier wohl annehmen, daß es die Naturereignisse, die Franz erlebt — also die landschaftlichen Bilder, die er genießt —, sind, denen Runges Sehnen gilt. Dafür spricht auch das «vorzüglich zu Fuße», denn bei einer Fußwanderung hat man zweifellos mehr Genuß von der Natur als in der Postkutsche.

Einige Tage darauf sollte der Wunsch nach einer Wanderung im kleinen gestillt werden. Wir lesen unterm 11. Juli 1798 folgenden Bericht: «So haben wir denn innerhalb drei Tagen die große Tour über Lübeck durch das östliche Holstein nach Kiel usw. gemacht, ich bin noch ganz entsetzlich müde und mir ist alles wie ein Wirrwarr im Kopfe, wohin ich sehe, höre, fühle, dreht sich alles kunterbunt durcheinander herum, Seen und Hügel, Wälder und Täler, Bäche und Lauben, Häuser und Pferde, Reuter, Wagen, Wolkenbilder, schöne Frühstücke, kleine verwachsene Flötenspieler und schöne blaue Augen, nur ich kann nicht mit kommen und bei dem allen ist mir so ganz sonderbar, daß wenn ich Zeit hätte und verstände nur etwas mehr, zeichnete ich alles einzeln und zusammengesetzt dir hin.»

Wir können hieraus ersehen, daß er landschaftliche Eindrücke, was ja eigentlich selbstverständlich ist, gehabt hat, daß aber hier vom «Landschafter» noch nichts zu spüren ist.

Im Oktober des nächsten Jahres siedelte Runge nach Kopenhagen über. Damit begann für ihn eine Zeit emsigsten

Arbeitens nach fremdem Muster und unablässigen Strebens nach technischer Vervollkommnung. Dadurch wurden die aus Sternbald usw. geschöpften Ideen in den Hintergrund gedrängt.

Im Mai 1800 machte er mit einem Freunde eine Fußreise durch Seeland, die wohl dem mit Hinblick auf «Sternbald» geäußerten Wunsche mehr entsprochen haben mag als jene eben erwähnte.

Runge hat eine Schilderung dieser Wanderung verfaßt, in welcher er Natureindrücke wiedergibt, die entschieden an Tieck erinnern und zugleich den scharfen Blick und das feine Gefühl des werdenden Landschaftsmalers verraten.

Wenn hier von einem Einfluß Tiecks gesprochen werden soll, so ist dies scheinbar nur auf das Sehen der Landschaft zu beziehen. Von Stimmungsgehalt ist nicht direkt die Rede. Aber freilich ist besonders im letzten der angeführten drei Bilder die Art zu schildern die eines echten Landschafters, ohne daß es dazu gesagt wird, vermittelt die bloße Beschreibung schon die Stimmung. Aber auch wie Runge die Landschaft sieht, das ist von Bedeutung. Die Wirkung des Lichts hat sichtlich den größten Eindruck auf ihn gemacht.

«. . . Wir betrachteten, wie die Sonne, die kurz vorher, und rund um sich her auch noch, von dicken Regenwolken überzogen war, sich mitten über dem Meer eine etwas dünnere Stelle wie ein Loch hineingeschienen hatte. Sie warf ein weißglänzendes Licht auf die Küste der Insel Hveen, ferner ein etwas blässeres auf die schwedische Küste; einige weiße Segel wurden hell beleuchtet. Die ganze Natur schien den einen Punkt wie im Triumph hervorzuheben; alles trat in einen schwärzlichen Wolkenschatten zurück, und nur dieses Einzelne war wie durch Vorsatz unbeschreiblich schön und stark erhellt» (I, 377).

«Die See war im Vorgrunde grün und violett; Hveen ganz im Schatten; hinter Hveen schnitt sich das Licht mit einem Male scharf ab; der Schatten schien dunkler als der Vorgrund; Schweden, welches 5 Meilen entfernt, erschien in einem so hellen Licht, daß man beinahe die Häuser unterschied: ein segelndes Schiff gewann den allerhöchsten Licht-

punkt, und dieser Anblick versetzte uns in eine wahre Entzückung.» (I, 378.)

«Die Ziegelbrennerei rauchte noch stark, und der goldene Abend färbte den Rauch blutrot, der gerade wie eine Säule emporstieg und sich in der Bläue des Himmels verlor. Stille wars über dem Meer; matt klappte die leise Luft mit den Segeln noch hin und her; lange glatte Wogen schlugen leise an den Strand, sie brachen sich hier zwischen den Steinen nur wie aus langer Weile. An der schwedischen (höhern) Küste schien der Abend noch hell. Ein Schiff schoß bei Helsingör, lange zog der Rauch und blieb wie liegen auf der stillen Flut, schwach nur berührte der Schall unser Ohr.» (I, 385.)

Im Juni 1801 kam Runge in Dresden an. Wir wissen, daß er sich dort die erste Zeit vor allem mit der Preisaufgabe für Weimar beschäftigte.

In Dresden hat er ja nun sicher viel Landschaften zu Gesicht bekommen, aber wir haben keinen Anhalt dafür, daß irgend eine besonderen Eindruck auf ihn gemacht hätte.

Unterm 2. Dezember berichtet er, er habe bei dem alten Graff gesehen, daß dieser eine Landschaft malte. Das kann ihn vielleicht angeregt haben, sich wieder mit diesem Gebiete der Kunst zu beschäftigen. (II, 98.)

Es ist nun aber inzwischen ein Ereignis eingetreten, das die Entscheidung ziemlich rasch herbeiführen sollte. In dem gleichen Briefe finden wir nämlich das erste Zeugnis der persönlichen Bekanntschaft Runges mit Tieck.

«Ich habe es dahin gebracht, die Aufmerksamkeit von Tieck auf mich zu ziehen. Ich muß nun freilich sagen, daß es mir sehr genützt hat, daß ich seine Schriften so gut kenne. Ich war vor einiger Zeit mit Eiffe und noch anderen Malern, Kupferstechern, und Hartmann und Tieck bei Faber zum Tee, wo viel gesprochen wurde. Tieck paßte in dem Gespräch immer auf, das vorzüglich über Dürer und Andre war, über welche ich ihn recht gut kannte, so daß ich mir dieses leicht merken lassen konnte. Faber hat mich hernach mit zu ihm genommen und er, T., hat mich gebeten, ihn öfters Abends zu besuchen, will auch dieser Tage zu mir kommen usw.»

Runge hat sich also jedenfalls bei der Aussicht, Tieck kennen zu lernen, die Tieck'schen Gedankengänge nochmals vergegenwärtigt. So war er in der rechten Verfassung den persönlichen Einfluß eines Mannes aufzunehmen, der schon literarisch auf ihn gewirkt hatte.

Das Verhältnis zwischen beiden wurde sehr schnell ein vertrauteres. Wir werden ziemlich genau über die Fortschritte der neuen Bekanntschaft unterrichtet.

Schon fünf Tage nach jenem Briefe schreibt Runge seinem Vater, es sei ihm sehr überraschend gewesen, daß Tieck ganz gerührt über seine poetischen Gedanken zu dem Entwurfe «Triumph des Amors» gewesen und eine Stunde vor dem Bilde sitzen geblieben sei. Schließlich habe er Runge gebeten, ihn zu besuchen, wenn er wolle. (II, 100; 7. 12. 01.)

Die «poetischen Gedanken» sind niedergelegt in der sogen. «poetischen Beschreibung» des Bildes, welche wir zum Teil schon kennen (s. S. 64). Sie gibt vor allem eine dichterische Auffassung des Abends und der Nacht, und ein Rückblick auf sie wird lehren, daß Runge auf dem Wege zur Landschaft schon sehr fortgeschritten ist.

Damit aber greifen wir den Ereignissen vor, denn die poetische Beschreibung ist (I, 219) datiert vom 27. 1. 02, und es ist nicht gewiß, ob die gegen Tieck geäußerten «poetischen Gedanken» genau dasselbe gesagt haben. Groß wird der Unterschied keinesfalls gewesen sein.

Wohl vom Ende des Jahres 1801 stammen die Worte (I, 3ff.), in denen Runge von seiner Sehnsucht nach Mitteln, die tiefen Wunder in seinem Gemüte auszudrücken, spricht und die Kunst als Sprache bezeichnet. Hier liegen zweifellos Wackenroder-Tiecksche Gedankengänge zugrunde, die durch die Bekanntschaft mit Tieck wieder in den Vordergrund des Interesses getreten waren.

Am 12. Januar schreibt unser Künstler über seinen neuen Freund «. . . . ich bin der festen Hoffnung, daß ich euch alle von einem gewissen Vorurteil gegen Tieck mit der Zeit noch ganz abbringen werde. Ich habe ein sehr großes Zutrauen zu ihm; mehr noch als zu seinen Meinungen in der Kunst habe ich es zu ihm selbst, denn es lebt noch die Liebe in ihm und

der Glaube und «wer in der Liebe bleibet, der bleibet in Gott und Gott in ihm.» — (II, 109; 12. 1. 02.)

Höchst merkwürdig berührt zunächst eine Stelle aus einem Briefe Runges an seinen Vater vom 27. Januar 1802, wenn man sie neben die poetische Beschreibung zum «Triumph Amors» hält und bedenkt, daß beides in ein und demselben Schreiben zu lesen gewesen ist.

«Daß und wie Sie, lieber Vater, gegen mich des herausgekommenen Briefwechsels des jungen Malers Geßner mit dem väterlichen Hause in Zürich erwähnen, hat mich recht gefreut und überrascht. Ich habe ihn schon lange durch Perthes. Es ist sehr schön, wie man den alten Salomon Geßner daraus kennen lernt und hat mich an manchen Stellen sehr gerührt. In Hinsicht der Kunst ist darin zwar oft sehr wahr geurteilt, geht aber auch oft nicht gar tief; dann betrifft es auch größtenteils das landschaftliche Fach, und was über das historische gesagt wird, ist sehr wenig und flach. Der Mutter Briefe gefallen mir sehr und haben mich beinahe am meisten angezogen . . . .» (II, 111.)

Eigentlich sollte man doch erwarten, daß gerade die Bevorzugung der Landschaft in «Salomon Geßners Briefwechsel mit seinem Sohne»[156] unsern Künstler sympathisch hätte berühren müssen. Aber in diesem Buche handelt sichs einmal großenteils um alte Landschaften in den Galerien von Dresden und Rom und wir wissen bereits, daß als Kunst der Vergangenheit für Runge hauptsächlich die Historie galt. Zum anderen stellt sich das, was der alte Geßner seinem Sohne über Landschaftsmalerei schreibt, in der Hauptsache als guter Rat für das Studium dar, während der Sohn über dessen Verlauf berichtet. Dort, wo der jüngere Geßner eigne landschaftliche Pläne erwähnt, erkennt man zwar, daß auch er den äußeren Reiz des landschaftlichen Motivs in der Wirkung des Lichts (daneben aber sehr stark in den Formen der einzelnen Gegenstände) erblickt. Man merkt jedoch deutlich, daß es ihm um ganz äußerlichen Effekt zu tun ist[157]. Bei der Beschreibung von Landschaften anderer offenbart sich entschieden Gefühl für den Stimmungsgehalt der Natur, seltener — eigentlich nur an zwei Stellen[158] — auch in eigenen Naturschilderungen.

Alles in allem kann man sein Urteil dahin abgeben, daß in Hinsicht auf Kunst Runges Meinung zutrifft: es geht «oft nicht gar tief». Auch die wenigen Stellen, die auf feineres Verständnis für die Landschaft schließen lassen, konnten gegen Tiecks Schilderungen und gar gegen solche Gedanken, wie Runge sie in der «poetischen Beschreibung» äußert, nicht mehr aufkommen.

Inzwischen kam nun das Urteil von Weimar, in dessen Aufnahme sich, wie wir wissen, eine sehr ausgeprägte, aber auch wohl begründete Gegnerschaft gegen Weimar auf Seiten Runges aussprach.

Aus dem gleichen Monat, in welchem seine Abkehr von Weimar bekannt wird, haben wir einen Brief, dem ich folgende Stelle entnehme. Er ist sicher ebenfalls erst mit Kenntnis des Goetheschen Urteils geschrieben[159].

«Mir ist seit einigen Tagen alles gewesen, als wenn ich es noch nie so empfunden hätte, so im Zusammenhang, als wenn ich den Odem der Welt hörte: — ich bin in einem furchtbaren Zustande gewesen, jetzt legt es sich aber, ich fühle alles bestimmter, ich muß mich aussprechen, eher komme ich nicht zur Ruhe. Es ist auch eine ordentliche Epidemie; Tieck war es die vorige Woche und in der vorher auch so, er kam zu mir, und wir kamen auf die weimarische Ausstellung zu sprechen, und so weiter auf die Kunst. Er meinte, daß es doch nicht der rechte Weg sei, was sie da wollten, wenigstens nicht was und wie sie es trieben; ich meinte das auch. Ich bat ihn um eine Erklärung, was er im Ernste von meinem (Amors-) Bilde denke? Ich mußte ihm nochmals entwickeln, was ich damit wolle[160]. Er meinte nun, so werde es wohl selten jemand ganz verstehen; wer aber Sinn dafür hätte, würde, da doch eine innere Konsequenz darin und nichts überflüssig wäre, durch dasselbe immer einen Leitfaden zu schönen Träumen, die er sich selbst herausdächte, daran haben, und das sei am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müsse. Es sei wohl ein vergeblicher Wunsch, die alte Kunst, die Historie wieder hervorzurufen, denn ob das wohl je wiedergekommen, was einmal gewesen ist? Dies waren so einzelne Töne, die uns immer weiter leiteten, die abgebrochen nur vor-

kamen, und wobei jeder es sich weiter dachte. Wir standen noch lange bis im Dunkeln, und die einzelnen Worte tönten wie Akkorde in dem andern wieder: — er hat mich recht lieb, weiß ich wohl, — ich bedaure ihn, er ist bisweilen recht betrübt, er ist krank und bei dem trüben Gedanken auf das Vergängliche verläßt ihn die süße Lust des Lebens. — Vielleicht geht es mir am Ende auch noch so, und wann dieses Ende da ist, weiß ich nicht. Es ist sehr unbequem, merke ich, sein Streben mit festem Sinn auf einen Gegenstand zu richten und ihn durch das ganze Leben mit unverwandtem Blick zu verfolgen; darum geschieht es auch so selten, — doch hat Gott in unsre Hände gegeben Gutes und Böses, Leben und Tod, wir können greifen, wornach wir wollen und wollen denn auch uns nicht so lange besinnen und zagen und uns martern, sondern frisch das Leben einsetzen, um es zu gewinnen.» (II, 116; Febr. 02.)

Für uns ist besonders wichtig, daß Tieck Runges Bild als Leitfaden für schöne Träume bezeichnet, was überhaupt von jedem Werke der neuen Kunst gelten solle. Diese neue Kunst wird ausdrücklich der Historie als der alten Kunst gegenübergestellt. Daraus können wir weitere Schlüsse ziehen.

Wir können, ohne etwa eine Definition geben zu wollen, sagen, daß die Historie wirkliche oder als wirklich geglaubte oder hingestellte, unter Menschen sich vollziehende Begebenheiten darstelle. In einem Historienbilde wird also dem Beschauer ein Ereignis vorgerückt, das Beziehungen des Menschen zur Außenwelt verkörpert. Hierin liegt der Gegensatz zu jenen «schönen Träumen» Tiecks, die wir als reine Innenerlebnisse anzusprechen haben. In der Wahl des Ausdrucks «Traum» — hier ist natürlich nicht der Traum des Schlummernden gemeint — scheint mir aber weiter noch eine Bevorzugung des Gefühlsmäßigen zu liegen, denn was wir Träumen in wachem Zustande nennen, das ist doch eben eine gefühlsmäßige Bewußtseinstätigkeit, innerhalb deren Vorstellungen nur in gefühlsverähnlichtem Zustande vorkommen. (Dazu erinnere man sich der «dunklen Gefühle» in den Herzensergießungen.)

Darnach kann man also sagen, daß Tieck von der neuen Kunst verlange, sie solle das Gefühlsleben des Betrachters er-

regen, und daß ihm die Historie dazu ungeeignet erscheine. Letztere Ansicht erklärt sich wohl daraus, daß bei der Historie die verstandesmäßige Vorstellungstätigkeit sehr stark angeregt und gebraucht wird um das Bild zu verstehen, und daß dies der freien Beweglichkeit des Gefühles hinderlich, seiner Herrschaft abträglich ist. Wenn nun schon «Amors Triumph» als Leitfaden zu schönen Träumen hingestellt wird, so geschieht das deswegen, weil hier von einem unter bestimmten Menschen sich abspielenden Ereignis abgesehen wird, ebensowenig ist hier durch ein Kostüm oder sonstiges Beiwerk auf eine bestimmte Zeit hingewiesen, in der man sich die Begebenheit vorzustellen hätte. Zudem erübrigt sich jedes Hinausdenken über die durch das Dargestellte gezogene Grenze, wie es bei Historien so oft nötig wird. Es fallen also die Fesseln weg, die den Betrachter am freien Spiele seines Gefühles hindern können.

Jedenfalls soll es der neuen Kunst nicht mehr auf die Darstellung von Begebenheiten ankommen, sondern auf die Erregung menschlichen Gefühlslebens.

Der Weg zur Landschaft ist nun nicht mehr weit. Die Neigung, Gefühle oder, wie Runge sagt, «Empfindungen» wiederzugeben und dadurch zu erregen, erkennt er schon in Werken wie Rafaels Sistina. Sie bildet ihm deswegen einen Uebergang zu der neuen Kunst, als welche er in einem Briefe aus dem gleichen Monat wie der eben zitierte und vor allem in dem bedeutungsvollen Schreiben vom 9. 3. 02 (I, 5 ff., vgl. S. 61 ff.) die Landschaft proklamiert. Auf diese Idee kommt er, weil er in der Natur die Gefühle, die ihn bewegen, gewissermaßen verkörpert findet, weil sie ihn anregt, zu «empfinden».

Runge hat sicher auch den Rest des Weges bis zu diesem Ziel gemeinsam mit Tieck zurückgelegt. Ja, man kann wohl sagen, daß Tieck ihm auch hier Führer war, denn einmal hatte der Dichter ja schon frühe den Gefühlsgehalt der Landschaft erkannt und verwertet, zum anderen sah er mit Wackenroder die Kunst als ein Ausdrucksmittel für die «dunklen Gefühle» an und schließlich war er überzeugt, daß die Historie abgewirtschaftet habe und etwas anderes an ihre Stelle treten müsse[161].

5. Weitere Spuren von Runges persönlichem Verkehr mit Tieck.

Nach dem bisher Gesagten könnte es scheinen, als ob Tieck in der Zeit des persönlichen Verkehrs mit Runge nicht mehr so fest wie damals, als er mit Wackenroder zusammen die Herzensergießungen herausgab, auf dem Zusammenhang der Kunst mit der Religion bestanden habe. Runge jedoch überzeugt uns selbst vom Gegenteil durch einige Mitteilungen, die ich in dem vorhergehenden Abschnitt nicht mit wiedergegeben habe, weil es sich dort um den Ideenaustausch zwischen beiden nur insoweit handelte, als er auf die Landschaft ganz speziell abzielt.

«Ich sehe den Leuten, wieviel ihrer hier auch sind, allen so ziemlich auf den Grund, was sie sind, und woraus und wie sie alles machen; und es ist mit ihnen allen ein gar kläglich Wesen, und eine eitle Kunst bei ihnen, die nicht Grund hat; außer bei Tieck. — . . . . die, so hier für etwas passieren, und die in der Welt für etwas gelten, — sie halten es nicht ernstlich, es ist kein Glaube bei ihnen an Gott und an die Erlösung der Welt, es ist doch wahr und ich will es vor der Welt bezeugen; es ist keine andre Seligkeit zu erlangen, die nicht kommt von Gott und von seinem Sohn. Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden.» (II, 148; 3. 9. 02.)

«Ich meine, Lieber, daß ich auf den Grund alles unsres Glaubens, auf unsre geoffenbarte Religion eine Kunst zu bauen suchen wollte — — — Sollten wir nun auf diesem Felsen» (— «des Herrn Namen» —) «nicht auch eine Kunst zu bauen suchen? und sieh', das ist eben, was Tieck meint, und was ich auch glaube, daß die Künstler, und alle Menschen nur auf diesen einen Punkt zurückkommen sollten, daß alle Kunstbeförderung bloß sich über diesen Punkt verständlich machen sollte, dann würde etwas entstehen können. Die eigentliche Behandlung dieses Punktes und wie er ihn begreift, das ist ja

nur die individuelle Ansicht, die denn jeder eigen für sich hat, und das Höchste, was die Kunst hervorbringt, ist das Bild Gottes in sich . . . .» (I, 22; 27. 11. 02.)

«Ich habe keinen gefunden, der mich ganz versteht, und den ich so wieder verstehe wie Tieck — und durch unsern Zusammenhang ist er zu meiner großen Freude weit ruhiger und entschlossener in sich geworden, keine Kunst ergründen und begreifen zu lernen, die nicht in Gott und unsrer geoffenbarten Religion kann gegründet sein.» (II, 182; 18. 12. 02.)

Wenn wir also auch nach der letzten Stelle annehmen müssen, daß hier eher Runge Tieck beeinflußt hat, als umgekehrt, so sehen wir doch aus beiden vorhergehenden Zitaten, daß Tieck stets den Zusammenhang der Kunst mit der Religion vertreten hat. Der Unterschied erklärt sich allem Anscheine nach aus einem zeitweiligen Schwanken Tiecks.

Ist demnach auch in diesem Punkte eine Uebereinstimmung festzustellen, so darf man das doch nicht auf die Religion selbst, spezieller gesagt auf den Gottesbegriff ausdehnen. So scheint mir in dem zweiten der angeführten Worte eine Hindeutung auf eine Verschiedenheit der Ansichten über das Höchste enthalten zu sein.

Ich sagte schon, daß Runges Weltanschauung christlich zu nennen sei. Ich glaube nicht, daß man ihn als etwas anderes, denn als bibelgläubigen Protestanten anzusehen hat. Wenn man seine Schriften liest, glaubt man allerdings auch oft andere Anschauungen wahrzunehmen.

Die Spuren anderer Anschauungen sind eine weitere Folge des Verkehrs mit Tieck.

Tieck hatte die Lehren der mit der Romantik in Fühlung stehenden Philosophen, vor allem die Fichtes und Schellings in sich aufgenommen. Besonders aber hatte er sich in die Werke Jakob Böhmes vertieft, der bald zu seinem erklärten Liebling geworden war[162]. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie weit er von den Lehren dieser drei beeinflußt wurde. Jedenfalls war es in höherem Grade der Fall als bei Runge.

Runge lernte sicher erst durch Tieck die Anschauungen Schellings und Böhmes kennen, die damals den Geist des

Dichters stark beschäftigten. Auch die Grundzüge der Fichteschen Lehre, für welche Tieck nicht so viel übrig hatte, mögen oft genug besprochen worden sein.

Aber durch all das wurde, wie schon bemerkt, nichts am Christentum Runges geändert, der weder in der Lage, noch dazu erzogen war, abstrakt zu denken[163].

Wenn man seine Weltanschauung mit der eines zeitgenössischen Philosophen vergleichen will, so muß man sagen, daß sie vielmehr derjenigen Jakobis als Schellings, Fichtes usw. ähnelt. Er braucht den Glauben, das sagt er oft genug, und er unterscheidet, wie wir wissen, scharf zwischen Verstand und Gefühl (oder «Empfindung», wie er es nennt)[164].

Wohl mag er nach Beweisen für seinen Glauben haben suchen wollen, vor allem in der Weisheit Böhmes. Es erklärt sich aber aus Runges mangelnder Vorbildung und aus Böhmes Verworrenheit, daß er auf diesem Wege nicht zur Klarheit kommen konnte[165].

Böhme mußte ihm deswegen am meisten Eindruck machen, weil er scheinbar nicht so abstrakt denkt wie die neueren Philosophen, sondern «um der menschlichen Schwachheit willen» nach verständlichen Bildern und Anschaulichkeit suchend die in der christlichen Lehre gebräuchlichen Worte, Bezeichnungen, Namen usw. verwendet. Diese Hülle gerade, die Böhmes Lehre so verdunkelt, zog Runge in erster Linie an und vermittelte ihm dann auch andere, nicht gerade christliche Bilder, soweit er sie mit seinem christlichen Glauben vereinigen konnte.

Daher kommt es, daß Runge Böhmen im wesentlichen eine Befruchtung seines Bilderschatzes verdankt, daß aber aus derselben Quelle auch zum großen Teil die unleugbar häufige Unklarheit seiner Ausdrucksweise und die Dunkelheit seiner Werke stammt.

So finden wir bei Böhme die Idee des Kampfes zwischen Gut und Böse, Liebe und Zorn, den Runge auf Verstand und Empfindung anwendet (I, 8 ff.). Runge spricht von Geburten wie jener, von der «großen Geburt der Welt», von dem Teufel, der die Erde verbrannt und die Seele eingeschlossen hat, die sich nach dem Lichte sehnt (I, 19 ff. 24), von dem «bösen

Wesen» in der Welt (I, 148), von der Finsternis, die das Licht nicht zerstören kann (II, 203), usw. Vor allem aber sind die mystischen Beziehungen, in welche Runge die Farben setzt, auf den durch Tieck vermittelten Einfluß Böhmes zurückzuführen und auch die mathematischen Spielereien (I, 40 f.) sind durch ihn veranlaßt worden[166].

Wenn aber Böhme schließlich die menschliche Seele als das göttliche Wesen selbst ansieht und sagt: «Darum ist die Seele Gottes eigen Wesen»[167], so gilt das für Runge nicht als Gleichung, sondern als Gleichnis gemäß der biblischen Schöpfungsgeschichte. (I, 22 u. 24, S. 67.)

Eine Reminiszenz aus Fichtes Lehre benutzt er, um eine Bibelstelle zu erklären und als Beleg für seine Ansicht zu verwenden: «Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt . . .» (I, 16 vgl. S. 66.) Er leitet hier die Einfühlung in die untermenschliche Natur aus der Bibel ab und hält sie für dasselbe wie Fichtes das Nicht-Ich setzendes Ich, dessen Unterschied vom individuellen Ich er ebensowenig wie mancher andere Zeitgenosse beachtet.

Diese Art der Verwertung einer ihm von außen zugeflossenen philosophischen Idee ist besonders bezeichnend. Man könnte noch manches Wort aufzählen, das seine Herkunft aus irgend einem philosophischen System ahnen läßt und doch ganz friedlich neben einer Bibelstelle steht, gerade als kämen die Philosophen, wie z. B. in der eben zitierten Stelle Fichte, als gläubige Bibelerklärer so nach und nach hinter den Sinn der Bibel.

Viel stärker als auf Runge wirkten die Lehren der Philosophen auf Tieck. Auch er hat sie wohl nicht ganz rein in sich aufgenommen, aber sie gewannen doch solche Gewalt über ihn, daß ihm manchmal unter ihrem Drucke unheimlich zu Mute ward. So entstand gerade in der Zeit des Verkehrs mit Runge oder ganz kurz vorher aus dem Zusammenwirken von Ideen Böhmes mit den naturphilosophischen Anschauungen, wie sie in Schellings «Weltseele»[168] und in den Unterhaltungen mit Steffens zutage traten, das Märchen «Der

Runenberg»[169], «in dem die Natur als dunkle und unwiderstehliche Macht erscheint, die den freien sittlichen Entschluß des Menschen vernichtet»[170].

So starken Eindruck konnten die philosophischen Anschauungen jener Zeit gar nicht auf Runge machen, weil er aus ihnen stets nur das entnahm, was sich mit seinem alten Glauben vereinigen ließ, während Tieck — weniger fest — die neu aufgenommenen Lehren zwar auch in seiner Art, aber doch in der durch sie vorgeschriebenen Richtung unerbittlich weiterspann und auf diese Weise häufig zu Resultaten kam, die ihm eigentlich wesensfremd und oft grauenhaft waren. Das ist der Fall in seinen Jugendromanen Abdallah und Lovell (bei diesem gilt das nur für die Zeit des Entwurfs, nicht für die der Ausarbeitung), im «blonden Eckbert» und auch hier im «Runenberg».

Man darf nun nicht annehmen, daß ihm von jenem Zeitpunkt an die Natur immer so unheimlich vorgekommen wäre, wie dem Helden im Runenberg, aber zu Zeiten war es sicher der Fall — und darin liegt eben ein großer Unterschied von Runge. Von hier aus verstehen wir es, daß dieser auf den vier Jahre älteren Dichter einen stärkenden, festigenden Einfluß ausüben konnte, denn in Runges Glaubensfestigkeit, die durch keine philosophische Lehre zum Wanken zu bringen war, lag wohl der Grund zu dem in der oben zitierten Stelle (II, 182) von Runge selbst charakterisierten Einfluß wie in den durch die Empfänglichkeit für fremde Lehren in Tieck notwendig hervorgerufenen Zweifeln der Anlaß.

Falsch wäre es, wie gesagt, sich Tiecks Verhältnis zur Natur immer in jener Form vorzustellen. Im Gegenteil, er kannte auch ein anderes und das herrschte bei weitem vor; es ist im «Runenberg» selbst in der Person des alten Gärtners verkörpert, der nur Liebe in der Natur wahrnimmt und in einem echt Tieckischen Liede von der Blumen und der Sonne Liebe singt, die sich in Düften durch die Luft in das Menschenherz ergießt.

Für diese Art der Naturauffassung hatte Runge Verständnis und so haben wir wieder ein Gebiet betreten, auf dem er dem Freunde mit offenem Herzen entgegen kam. Das war die

Neigung, die einzelnen Naturgegenstände als dem Menschen befreundet aufzufassen, in ihnen nicht eine fremde, unbegreifliche und daher bisweilen furchtbare, sondern eine verwandte oder gar die eigene Seele zu fühlen.

Dort, wo Runge Tieck selbst gegenüber bekennt, er glaube nun ein wenig zu verstehen, was dieser eigentlich unter Landschaft meine (I, 24; 1. 12. 02; vgl. S. 67), bringt er eine Auffassung der «Landschaft» zur Sprache, die nicht ganz der zu entsprechen scheint, die wir von Tieck kennen gelernt haben. Das erklärt sich daraus, daß es sich hier nicht um bildmäßige Landschaftsauffassung, sondern mehr um die ihr zugrunde liegende Naturauffassung handelt. Landschaftsauffassung ist zwar auch eine Naturauffassung, nämlich (in unserem Sinne): wie das Gesamtbild der Natur, durchs Auge vermittelt, sich zum Gemüt verhält, — aber die hier in Frage kommende Naturauffassung verkörpert das Verhältnis des Menschen (immer als fühlendes Wesen genommen) zu den einzelnen Dingen in der Natur.

Es ist klar, daß sich beide Betrachtungsweisen nicht immer genau, sondern zumeist wohl nur nach Maßgabe einer stärkeren Betonung der einen oder der anderen Art scheiden lassen.

Hier spricht Runge also von den einzelnen Naturgegenständen in einer Landschaft, während ich von Tieck oben immer nur Beispiele für seine Auffassung der Natur als Gesamtbild (der auch das entspricht, was Runge in den Briefen vom Februar und vom 9. März unter Landschaft versteht) angeführt habe. Und doch hat Runge guten Grund so zu schreiben, denn wir finden tatsächlich auch bei Tieck die Beseelung der einzelnen Gegenstände in der Natur.

Darauf weist schon das Wort des alten Malers im Sternbald hin (vgl. S. 149): «. . . in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie ganz erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben.»

Insbesondere aber erklärt sich der hier von Runge gemeinte Sinn der «Landschaft» aus der Tatsache, daß Tieck damals gerade mit der Ordnung von Hardenbergs literarischem Nachlasse beschäftigt war.

Daß Novalis in der jetzt in Betracht kommenden Richtung auf Tieck gewirkt hatte und noch wirkte, erkennt man aus dessen Gedicht:

An Novalis.

Wer in den Blumen, Wäldern, Bergesreihen,
Im klaren Fluß, der sich mit Bäumen schmücket,
Nur Endliches, Vergängliches erblicket,
Der traure tief im hellsten Glanz des Maien.

Nur der kann sich der heil'gen Schöne freuen,
Den Blume, Wald und Strom zur Tief' entrücket,
Wo unvergänglich ihn die Blüt' entzücket,
Dem ew'gen Glanze keine Schatten dräuen.

. . . . . .[171]

Sehen wir uns nun einmal um, was bei Novalis in Hinsicht auf bedeutungsvolle Auffassung der Natur und einzelner Dinge in der Natur zu finden ist und durch Tieck unserm Künstler vermittelt werden konnte. Es ist dabei nicht immer nur an direkte Beeinflussung zu denken, sondern auch an Sinnesverwandtschaft. —

Ueber Landschaft allgemein zeichnet Novalis folgende Gedanken auf:

«Besondere Arten von Seelen und Geistern, die Bäume, Landschaften, Steine, Gemälde bewohnen. Eine Landschaft muß man als Dryade und Oreade ansehen. Eine Landschaft soll man fühlen wie einen Körper. Jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondere Art des Geistes».[172]

Seltsam mutet hier die Einordnung von Gemälden in die — schon bunt genug — aus Bäumen, Landschaften, Steinen bestehende Reihe. Aber gerade die Hinzufügung der «Gemälde» läßt erkennen, daß es sich in diesen Seelen und Geistern um die Seele und den Geist des betrachtenden Menschen handelt, der jene Dinge beseelt.

Daß man eine Landschaft als Dryade oder Oreade ansehen soll, kann heißen (und das lassen die beiden darauf folgenden Sätze als richtig vermuten), man soll in der Landschaft ein lebendes beseeltes Wesen erblicken, eine dem Menschen verwandte, aber mit der Natur verwachsene Seele, — dem Menschen verwandt, denn er legt sie in die Natur, sie stammt von ihm,

und mit der Natur verwachsen, denn diese wird nur soweit beseelt, als sie selbst Anlaß zu dem Akte bietet, und erscheint uns, da wir uns im Moment der Einfühlung des Aktes nicht bewußt zu sein brauchen, mit der hineingelegten Seele zusammen als Einheit.

Man könnte hier aber auch so deuten, das man sagt: wir sollen eine Landschaft ansehen wie ein Dryade es tun würde, d. h. wir sollen uns als Bestandteil der Landschaft empfinden. Diese Deutung hört man oft, wenn der fragliche Satz, wie häufig geschieht, für sich allein zitiert wird. Der Kern ist jedenfalls, daß wir die Landschaft nicht nur als Bild, als Sinneswahrnehmung eines Beieinanders verschiedener vergänglicher Gegenstände der Natur auffassen sollen [173].

Schon in den Bäumen und Steinen, die hier mit genannt sind, ist die Fühlung mit jenem Worte Runges hergestellt, welches die rechte Auffassung der Landschaft oder der Natur im Sinne Tiecks in der Beseelung einzelner Naturgegenstände zu finden vermeint.

Besonders aber betont Runge, wie wir wissen, die Bedeutung der Blumen und Blumen nennt Tieck in dem teilweise zitierten Gedichte «an Novalis» zuerst. Was finden wir bei Novalis über sie?

«Die Sinne sind an den Tieren, was Blätter und Blüten an den Pflanzen sind. Blüten sind Allegorien des Bewußtseins oder des Kopfes.»

«Die Siesta des Geisterreichs ist die Blumen.»

«Die Blüte ist das Symbol des Geheimnisses unseres Geistes.»

In dem Vergleich der Blüte mit dem Sitze des Bewußtseins oder dem Bewußtsein selbst ist ausgesprochen, wie sehr gerade sie der Beseelung entgegenkommen, so daß in den Blüten ein ganzes Reich von Geistern zu ruhen scheint. Und wie der Mensch vermöge des Geistes an die Gottheit hinanreicht, so ist die Blüte das Symbol des Geheimnisses unseres Geistes, d. h. unseres Zusammenhanges mit Gott, wie Runge sagen würde.

In anderer Weise werden die Blumen als Bilder verwendet in folgendem Worte:

«Es gibt manche Blumen auf dieser Welt, die überirdischen Ursprungs sind, die in diesem Klima nicht gedeihen, und eigentliche Herolde, rührende Boten eines besseren Daseins sind. Unter diese Boten gehören vorzüglich Religion und Liebe».[174]

Allgemein bekannt ist Hardenbergs Blumensymbolik in seinem Roman «Heinrich von Ofterdingen», in dem er von der «blauen Blume» erzählt, die fast zu einem Wahrzeichen jener Zeit geworden ist[175].

Wir sehen also, welche bedeutende Rolle die Blumen in Novalis' Dichtungen und Gedanken spielen. In der gleichen Zeit, die Tieck der Ordnung des Nachlasses seines Freundes widmete, arbeitete er am «Kaiser Oktavian»[176] und ich glaube, daß es sicher auf den Einfluß Hardenbergs zurückzuführen ist, wenn aus dem alten Volksbuche ein Lied von Lilie und Rose wurde.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Tieck etwa die Blumensymbolik erst von Novalis übernommen habe. Das wäre falsch, denn schon in seinen frühesten Werken finden wir sie. Aber dort ist sie immer nur so nebenbei und an einzelnen Stellen zu finden, während sie im «Oktavian» sich durch das ganze Stück hindurchzieht und tiefer ist als in irgend einer anderen Dichtung.

Das ist nun gerade die Zeit, in welche der persönliche Verkehr Runges mit Tieck fällt. Da muß man doch wohl annehmen, daß ein Zusammenhang bestehe zwischen Runges Neigung die Blumen besonders aus der Landschaft herauszuheben, sowie der Absicht, die Landschaftskunst durch Blumenkompositionen vorzubereiten, auf der einen Seite und Tiecks alter, eben aufs neue angeregter und zur Gipfelung gebrachter Vorliebe für symbolische Verwendung der Blumen auf der anderen Seite.

Es dürfte sich daher lohnen einen Blick auf die Blumensymbolik bei Tieck zu werfen.

Die Blumen bei Tieck.

Im Lovell heißt es:

«. . . . Unsre Lippen begegneten sich, ihr Mund brannte auf dem meinigen, — mein Herz ging auf vom ersten Sonnenstrahle getroffen, - - wie Blumen taten sich alle meine Sinne

auf, den Glanz in sich zu saugen, der so freundlich auf sie herabstrahlte.» [177]

Balder fügt folgendes Lied in seinen Hymnus auf die Verwandtschaft des Menschen mit der Natur (vgl. S. 153f.) ein:

«Blumen sind uns nah befreundet,
Pflanzen unserm Blut verwandt,
Und sie werden angefeindet
Und wir tun so unbekannt.

Unser Kopf lenkt sich zum Denken
Und die Blume nach dem Licht.
Und wenn Nacht und Tau einbricht,
Sieht man sich die Blätter senken.
Wie der Mensch zum Schlaf einnickt,
Schlummertsie in sich gebückt.

Schmetterlinge fahren nieder,
Summen hier und summen dort,
Summen ihre trägen Lieder,
Kommen her und schwimmen fort,
Und wenn Morgenrot den Himmel säumt,
Wacht die Blum' und sagt, sie hat geträumt,
Weiß es nicht, daß voll von Schmetterlingen
Alle Blätter ihres Kopfes hingen.» [178]

Im «Karl von Berneck» werden die Freuden des Lebens mit Blumen verglichen, welche dem düsteren, von dem auf seiner Familie lastenden Fluche bedrückten Jüngling als etwas nicht in die Welt Gehörendes erscheinen [179].

In der «Liebesgeschichte der schönen Magelone» singt Peter, den die Farben der Blumen an die Farbe der Augen, der Wangen seiner Geliebten gemahnen, ein Lied, aus dem ich folgende Strophe heraushebe, weil sie zwei Möglichkeiten ausspricht, die Blumensymbolik zu verwerten, die wir beide auch in Runges «Tageszeiten» fanden:

«All ihr süßen Blümelein,
Sei es Farbe, sei's Gestalt,
Malt mit labender Gewalt
Meiner Liebsten hellen Schein,
Zankt nicht, zarte Blümelein.» [180]

Auch im Sternbald werden die Blumen mehrmals dichterisch verwertet. Am schönsten wohl in folgendem Liede:

. . . . . .
Gebiert das Tal die Blumen an das Licht
Die die holde Liebe der Welt verkünden,
Es lächelt und winkt in stillen Gründen
Des sanften Veilchens Angesicht,
Das sinnige Vergißmeinnicht.

Sie sind die Winke, die süßen Blicke,
Die dem Geliebten das Mädchen reicht,
Vorboten vom zukünftigen Glücke,
Ein Auge, das schmachtend entgegen neigt.

. . . . . .

Doch nun erscheint des Frühlings Frühlingszeit,
Wenn Liebe Gegenliebe findet,
Und sich zu einer Lieb entzündet,
Dann glänzt die Pracht der Blumen hell und weit.

Die Rosen nun am Stock ins Leben kommen,
Und brechen hervor mit liebreizendem Prangen,
Die süße Röte ist aufgeglommen,
Daß sie, vereinter Schmuck, dicht aneinander hangen.
Dann ist des Frühlings Frühlingszeit,
Mit Küssen, mit Liebesküssen der Busch bestreut.

Rose, süße Blüte, der Blumen Blum',
Der Kuß ist auf deinen Lippen gemalt,
O Ros', auf deinem Munde strahlt
Der küssenden Lieb' Andacht und Heiligtum «[181]

Noch poetischer als Peter in der «Magelone» erklärt der Schäfer im «Zerbino», die Symbolik der Blumen in den Worten:

«Betritt den Garten, größre Wunder schauen
Holdseligernst, auf dich, o Wandrer, hin,
Gewalt'ge Lilien in der Luft, der lauen,
Und Töne wohnen in dem Kelche drin,
Es singt, kaum wirst du selber dir vertrauen,
So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,
Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe, Zung' und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,

Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet.
Umschlungen all sind alle nur Ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.» [182]

Im Garten selbst singen dann wirklich die Rosen als die Blumen der Liebe, als die «Ahndung» irdischer Lust, die Lilien, die «Ahndung unbekannter Wonne, Freud und Leid, doch in der Ferne, Nur Erinnerung . . .», die Veilchen und Vergißmeinnicht.

In dem Märchen «der getreue Eckart und der Tannenhäuser» erzählt Tannenhäuser, daß ihn «ein unnennbares Sehnen zu den Rosen» ergriffen habe; dies symbolisiert seinen verhängnisvollen Liebesdurst, den er schließlich im Venusberg stillen kann. Von seinem dortigen Leben sagt er:

«. . . . Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in einer Blüte fest gebunden und die Geister drinne feierten ewig einen brünstigen Triumph.» [183]

Die heilige Genoveva erzählt kurz vor ihrem Ende einen Traum, der sie in himmlische Regionen entführt hat:

«. . . . . .
Wohin ich blickte, sah ich Blüten prangen,
Aus Strahlen wuchsen Himmelsblumen auf,
Am Throne sproßten Glauben und Verlangen
Und rankten sich wie Edelstein' hinauf;
Gebete blühend in den Himmel drangen,
Zu Füßen aller goldnen Sterne Lauf
Und die Natur in tausenfachen Weisen,
Den dreimal heil'gen Gott, Sohn, Geist zu preisen.» [184]

In einem wohl noch nicht gedruckten Briefe Tiecks aus dem Jahre 1801 oder 1802 [185] fand ich folgende bezeichnende Stelle, die sich auf ein an A. W. von Schlegel eingesandtes Gedicht bezieht:

«Die Stelle, die du nicht verstehst, meinte ich so:

Daß wir leben, sind wir Sünder
In dem Tod die Lilienblume.

Nehmlich dadurch, daß wir leben, sind wir schon Sünder, nichts kann uns retten, und nur im Tode können wir die Unschuld, das Paradies, christlich ausgedrückt, die Lilie wieder finden.»

Damit sind wir bei dem Zeitabschnitt angelangt, der uns besonders interessiert.

Ehe ich zu der Blumensymbolik im «Kaiser Oktavian» übergehe, möchte ich noch auf das 1802 verfaßte Gedicht «Die Heimat»[186] hinweisen, in welchem wir lesen:

«Die Rose kommt mit Scheinen
Und ruft: nun liebet all!»

Wir haben gesehen, daß in der Hauptsache Rosen und Lilien von Tieck symbolisch verwendet wurden. Jetzt nun, im Oktavian, sollte gewissermaßen das Grundmotiv der ganzen Dichtung durch diese beiden Blumen verkörpert werden. Das ganze Gedicht soll nach Tiecks eigenen Worten[187] selbst die Rose, die es verherrlicht, «abspiegeln» und die «Allegorie» von Lilie und Rose soll sich durch das ganze Gedicht ziehen.

Im Prolog, dem berühmten «Aufzug der Romanze» werden die beiden Blumen eingeführt. Die Mutter der Romanze — die Liebe — trägt sie in der Hand:

«In der Hand hat sie zwei Blumen,
Eine Rose, eine Lilje,
Die mit inn'ger Liebessehnsucht
Immer zu einander blühen.
Rose lächelt voll Verlangen,
Wird von Freude angetrieben.
Lilje hat den heil'gen Willen,
Reiner Glanz ist ihr beschieden.
Beide Blumen trägt die Mutter,
Beiden ist sie treu geblieben.
Will die Rote trunken machen,
Schaut sie ihre Schwester drüben:
Will die Bleiche Frommes sprechen,
Sanft erheitern, sanft betrüben,
Schaut sie auf die Rote sehnlich,
Und ihr Auge lachet wieder.»[188]

Im Stücke selbst finden wir dieselbe Bedeutung der Lilie, die Tieck in der oben zitierten Briefstelle gibt:

Euphrasia sehnt sich nach dem Paradiese, ihr Herz sucht

«Jenen Frühling, jene Blüten
Und der ew'gen Lilien Duft
In der warmen Lebensluft,
Die uns Engelshände bieten
Und mit Lächeln reichen dar.»[189]

Den Höhepunkt für die Symbolik von Lilie und Rose bedeuten die langen Lieder der Begleiterinnen Marcebillens, Roxane und Lealia im dritten Akte des zweiten Teiles.[190]

Roxane besingt die Rose. In ihrem Liede kehren immer wieder in verschiedener Verschlingung die Worte:

«Rose, liebste Mädchenblume,
Liebesblume, süße Rose!»

Die Entwicklung von der Knospe an wird mit dem Erblühen der Jungfrau zum Weibe verglichen, die Entstehung der Rose vom ersten Liebesbund der Venus hergeleitet, welche die Blume zum «Eigentum der Liebe» geweiht habe. Dabei wird die Idee Böhmes von der Geburt aus Liebe und Zorn auf die Blume angewandt und so das Beieinander der schönen Blüte und der Dornen poetisch erklärt.

So bedeutet die Rose die sinnliche Liebe. Der «weißen, heiligen, sanften Liebeslilie» gilt das Lied der Lealia:

«Keiner soll die Rose schelten,
Deren süßes Blut durchdringet
Unser Blut mit froher Sehnsucht,
Zündet in dem Herzen Schimmer:
Aber wer den blauen Aether
Kannte und das Licht des Himmels,
Und die stille Kraft der Wellen,
Liebt auch dich, holdsel'ge Lilje.»

Ueber die Entstehung der Lilie, der Blume unnennbaren Sehnens des menschlichen Herzens, erzählt Lealia, daß Geister die unerklärlichen Tränen, die aus den Augen eines Liebespaares geflossen waren, in Lilien verwandelt hätten gleichwie «Erd und Wasser, Luft, Licht und Gestirne aus der Sehnsucht hergequollen» seien[191]. Marcebille antwortet auf Lealiens Lied:

«Ja, es gibt ein schönes Sehnen,
Das wie aus der tiefsten Nacht
In dem Herzen aufgewacht
Greift nach Waffen, findet Tränen;
Viele lieben, viele wähnen,
Daß Liebe nur Lust dem Herzen
Schenken soll und keine Schmerzen:
Alle Farben müssen fließen,
Wenn ein Licht sich soll ergießen
Aus dem goldnen Brand der Kerzen.»

Es sei hierbei im Hinblick auf Runge noch auf die symbolische Beziehung der Lilie zum Licht hingewiesen.

Ebenfalls an die «Tageszeiten» werden wir durch die Worte Marcebillens erinnert, welche erzählt, wie die Liebe zu Florens sie erfaßt habe:

«Nun weiß ich, warum purpurrot entzündet
Der Morgen kommt, der Abend niederziehet,
Was uns die Rosenblume süß verkündet.
Welch Feuer in Rubinensteinen glühet,
Warum die Lippe schwellend sich gerundet,
Warum ein Blitz spielend im Auge blühet,
Warum Gestirne unsre Welt betrachten,
Wie aller Frühling ist ein Liebes-Schmachten.» [192]

Und vor dem Zelte, in welchem später Marcebille und Florens zusammen sind, singt Lealia:

«Von dem Abendhimmel Schweigen
Sinkt herab, und furchtsam rauschen
Blätter, wie sie Küsse tauschen,
Aus den roten Wolken steigen
Liebend Entzücken,
Roter Lippen, Wangen helle Glut,
Und es regnet nieder von dem Aether goldnes Blut,
Alle Wesen, alle Herzen, alle Sinne zu beglücken —
Und die Erde süß umfangen
Glänzt und gibt die Küsse trunken
Wieder, die auf sie gesunken,
Und entbrannt ganz in Verlangen
Beben die Hügel,
Holde Sehnsucht, süß Erfüllen zwingt
Alle ihre Lebensadern und die Liebe dringt
Durch die ganze Seele, Aether breitet um sie blaue
Flügel.» [193]

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß Marcebille im Abschiedsschmerz Tränen in den Strom weint, aus denen — blau wie die Augen, denen sie entquollen — Vergißmeinnicht entstehen werden.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß die Blumen von jeher in Tiecks Werken symbolische Verwendung gefunden hatten, daß diese Symbolik aber zur Zeit des Verkehrs mit Runge bedeutend vertieft und gegen früher viel mehr in den Vordergrund geschoben wurde.

Runge hatte von Jugend auf eine innige Vorliebe für die Blumen gehabt, welche nun, durch Tieck aufs neue befruchtet, schließlich zu der Idee führte, die Landschaft durch Blumenkompositionen vorbereiten zu können.

Wenn ich oben bei den Stellen aus «Oktavian» gelegentlich auf Runge hinwies, so darf man nicht etwa an eine Entlehnung seinerseits denken. Das zeitliche Verhältnis des Entstehens der einzelnen Partien im Oktavian zu dem der Entwürfe für die «Tageszeiten» z. B. ist durchaus nicht geklärt[194]. Es können da ebensogut Runges Gedanken in Tiecks Dichtungen übergegangen sein. — Aber die Anregung ist sicher auf Tieck, bezw. auf Novalis zurückzuführen.

Diese Anregungen hat Runge jedenfalls selbständig verarbeitet, so daß sich seine Blumensymbolik bei aller Aehnlichkeit doch von derjenigen Tiecks immerhin wesentlich unterscheidet. Und zwar liegt der Hauptgrund hierzu in Runges inniger Frömmigkeit und in der bei Tieck entschieden stärkeren Sinnlichkeit. So finden wir z. B., daß die rote Rose, die bei Tieck sehr deutlich die sinnliche Liebe und die Sinnenlust symbolisiert, bei Runge in «Morgen» und «Abend» zum Symbol der Liebe Gottes zu den Menschen wird.

Ueberdies aber geht Runge in der symbolischen Verwendung der Blumen viel weiter als Tieck und begibt sich dabei in Gefahren, die jener genau erkannte. In der Novelle: «Eine Sommerreise»[195] finden wir hierzu folgendes Urteil:

«Ganz ähnlich (wie Friedrich) und vielleicht noch tiefsinniger strebte Runge die phantastisch spielende Arabeske zu einem philosophischen, religiösen Kunstausdruck zu erziehen.

Dieser lebenskräftige Runge hat in seinen Tageszeiten . . . . etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, daß es leichter ist über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben, als über sie in Kürze etwas Genügendes zu sagen . . . . Ich suchte ihn . . . . darauf aufmerksam zu machen, daß er, besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, mehr wie einmal mit dem Symbol und der Allegorie, in die zu willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen sei. Der bittere Saft, der aus der Aloë trieft, die Rittersporn, die im Deutschen durch Zufall so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, Reue oder Tapferkeit und Mut andeuten. So ist in diesen Bildern manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß bei seiner verbindenden reichen Phantasie er noch tiefer in das Gebiet der Willkür gerät und er die Erscheinung selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte.»

Hiermit sind wir schon bei der letzten Frage angelangt, die den persönlichen Verkehr Runges und Tiecks betrifft, bei der Frage, wie sich Tieck zu den «Tageszeiten» verhalten habe, für deren Entstehung seine Anschauungen doch nach dem Vorhergehenden von großer Bedeutung gewesen sind.

Gegen Ende Februar 1802 reiste Runge zu Tieck nach Ziebingen, wohin dieser am Ende des vorhergehenden Jahres übergesiedelt war. Er nahm die Entwürfe zu den «Tageszeiten» mit und konnte schon unterm 10. März berichten, Tieck habe sich aus freien Stücken erboten, eine poetische Beilage» zu den Bildern zu machen. Ihm selbst sei durch jenen «etwas ganz Neues darüber aufgegangen», so daß sie das Gedicht gemeinsam verfassen würden. (II, 202 und 203; 22. 2. und 10. 3. 03.) In der Tat klingt das auf S. 92 f. zitierte «Fragment» sehr tieckisch.

Denselben gemeinschaftlichen Plan finden wir in einem Brief erwähnt (II, 204), in welchem Runge von dem Eindruck erzählt, den seine Entwürfe auf Tieck gemacht haben. (I, 36; 23. 3. 03.)

Es heißt da: «. . . Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meinte er, es könne nie anders, nie

deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeint habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahndet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar in großen Figuren, Blumen und Linien hingeschrieben stehe . . . . Er war ganz tiefsinnig geworden, er fühle sich jetzt so nichts, die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Farben, der Grundbegriffe des Glaubens, und die Festigkeit meines Glaubens, womit ich zu Werke ginge, damit müsse ich alles überwinden, was sich in den Weg lege: diese Festigkeit die so bis in die Praktik hinein regulär fortgehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen.»

Tieck bewunderte also vor allem, daß in Runges Tageszeiten «der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben» verkörpert sei. Das klingt recht geheimnisvoll.

Ich glaube, daß wir in folgenden Worten Hardenbergs[196] den Schlüssel haben:

«Alle historische Wissenschaft strebt mathematisch zu werden. Die mathematische Kraft ist die ordnende Kraft.»

«Am Ende ist die ganze Mathematik (gar keine besondere Wissenschaft, sondern nur ein allgemein wissenschaftliches Werkzeug — — — Sie ist vielleicht nichts als) die exoterisierte zu einem äußern Objekt und Organ gemachte Seelenkraft des Verstandes, ein realisierter und objektivierter Verstand.»

Für die Erklärung der «Musik» kann uns vielleicht das folgende Sonett Tiecks, das 1802 entstanden ist, dienen:

Die Musik spricht:

«Ich bin ein Engel, Menschenkind, das wisse,
Mein Flügelpaar klingt in dem Morgenlichte,
Den grünen Wald erfreut mein Angesichte,
Das Nachtigallenchor gibt seine Grüße.

Wem ich der Sterblichen die Lippe küsse,
Dem tönt die Welt ein göttliches Gedichte,
Wald, Wasser, Feld und Luft spricht ihm Geschichte,
Im Herzen rinnen Paradiesesflüsse.

Die ew'ge Lieb', die frei und nie gefangen,
Erscheint ihm im Triumph auf allen Wogen,
Er nimmt den Tönen ihre dunkle Hülle;
Da regt sich, schlägt in Jubel auf die Stille.
Zur spielenden Glorie wird der Himmelsbogen
Der Trunkne hört, was alle Engel sangen.»[197]

Darnach können wir nun wohl annehmen, daß mit «Mathematik, Musik und Farben» auf die drei Seiten unsres Verhaltens zum All — Begreifen, Fühlen und sinnliches Wahrnehmen — hingewiesen wird: Der Verstand scheidet den Morgen von Nacht und Tag, den Tag von Abend und Morgen: er begreift die ewige Ordnung, in welcher sich die Welt bewegt, aber das Höchste und Letzte kann er nicht begreifen, das kann der Mensch nur ahnen, — fühlen. Die Grundlage für das Begreifen wie für das Fühlen ist die sinnliche Wahrnehmung — und zwar, da es sich hier um Bilder handelt, das Sehen. Die Ordnung, die der Verstand begreift, und die Gefühle, die sie in uns auslöst, lassen sich also in Farben ausdrücken. Wie der Verstand am reinsten in der Mathematik, das Gefühl am freiesten in der Musik sich bewegt, so kommen die Farben ganz allein nur durch das Sehen zum Bewußtsein. — —

Tieck selbst sagte, in den «Tageszeiten» sei das, was er immer mit der neuen Kunst gemeint habe, deutlich ausgesprochen. Auch andere mußten das empfinden, ohne freilich zu verstehen, was Runge und Tieck eigentlich meinten, und so kam es zu solchem Gerede, wie Runge selbst es uns mitteilt:

«Ich sehe es jetzt eben schon recht, wie ich verstanden werde: Man sagt mir nach, und zwar sehr stark, daß ich verrückt bin, daß ich und Tieck uns einmal in Ziebingen besoffen hätten und in dem Zustande hätten wir eine neue Kunst gemacht, bei welcher wir nun beschäftigt wären, sie zu exekutieren.» (II, 222 f., 10. 7. 03.)[198]

6. Runge und die Gebrüder Schlegel.

Während Runges Verhältnis zu Ludwig Tieck so eng ist, daß sich seine Kunstanschauung gar nicht anders als neben Tiecks Ansichten betrachten läßt, ist seine Fühlung mit den Gebrüdern Schlegel eine viel lockere.

Das hatte einmal persönliche Gründe. Erstens kam Runge schon örtlich niemals in so enge Berührung mit den Schlegels wie mit Tieck, zweitens aber fühlte er sich auch von ihrem Charakter nicht so angezogen, er vermißte an ihnen die Innigkeit und Reinheit, die ihm Tieck so liebenswert machten. Er schreibt:

«In der Zeit liegt wohl eine große Geburt, und Du hast wohl recht, die Schlegel sprechen die Zeit ganz aus, Schlechtes und Gutes, nämlich die Kraft, innerlich und äußerlich durcheinander, gute und böse; die Gegenwart, und die vor ihnen gewesen und sind, sprechen die Sanftmut innerlich und äußerlich aus, gut und böse durcheinander ebenso. In Tieck sondert sich durch die innere Reinheit seines Gemütes das Gute von dem Bösen in einem großen Umfange, zu groß und nicht zu ertragen für einen Menschen, deswegen zu weich, schwankend und nicht bestimmt, aber gewissenhaft in Liebe gesondert von dem Bösen.» (I, 37; 23. 3. 03.)

Zum andern aber hatten die Schlegels in jener Zeit, da Runge in den Herzensergießungen, den Phantasien und besonders im Sternbald zum erstenmal das Wehen der neuen Zeit im Reiche der Kunst verspürte, diesen Schriften nichts entgegenzusetzen, was nur annähernd gleichstarken Eindruck auf den frommen und gefühlvollen Künstler machen konnte.

Wohl ergriffen auch sie damals das Wort, aber daß gerade der kluge Wilhelm Schlegel der Sprecher war und nicht der bedeutend wärmere Friedrich, — erklärt von vornherein, daß ihr Einfluß gegen den Tiecks zurückstehen mußte.

Ich erwähnte weiter oben schon das «Athenäum». In dieser Zeitschrift stellten Wilhelm Schlegel und seine Gattin Karoline Betrachtungen über Gemälde der Dresdener Galerie an. Und darin sind allerdings Gedanken enthalten, die für den werdenden Landschafter in Runge von Bedeutung sind.

«Wenn meine Bemerkungen richtig sind», lesen wir da[199], «so wissen wir auch, was wir von dem Urteil anderer zu halten haben, welche die Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körper erst erscheinen, zu untergeordneten Teilen der Malerei, oder wohl gar zu unwesentlichen Reizen derselben herabsetzen. Sie ist ja eigentlich die Kunst des Scheines,

wie die Bildnerei die Kunst der Formen; und . . . so möchte ich sagen, sie soll den Schein dealisieren. In der Wirklichkeit gewöhnen wir uns, über ihn hinweg oder durch ihn hindurch zu sehen: wir vernichten ihn gewissermaßen unaufhörlich. Der Maler gibt ihm einen Körper, eine selbständige Existenz außer unserm Organ: er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande. Wir sollen also bei dem Schein verweilen, und wie kann er das verdienen, wenn er nicht auf das bedeutendste und wohlgefälligste gewählt und dargestellt wird?»

Wir sehen also, daß der Plastik als der Kunst der Formen die Malerei als die Kunst des «Scheines» gegenüber gestellt wird. Aus dem ganzen Zusammenhange geht hervor, daß hier nicht der Schein gemeint ist, von dem sonst in Verbindung mit Kunst gesprochen wird. Dieser Schein hier ist auch in der Natur vorhanden, aber «wir sehen durch ihn hindurch», er fällt uns nicht auf, obgleich er das Medium ist, vermittels dessen wir sehen. Es kann sich demnach hier nur um das Licht in allen seinen Abwandlungen und um das dadurch ermöglichte Gesehenwerden der Gegenstände handeln. —

Es wird nun die sehr richtige und höchst moderne Erwägung angestellt, daß der Reiz der Landschaft hauptsächlich in der «Färbung und Beleuchtung» (d. i. in dem «Mittel», wodurch die Gegenstände vor unserem Blicke «erscheinen»), weniger aber in den Körpern selbst liege, und so wird schießlich der Landschaft, als der eigentlichsten Malerei, die Palme zuerkannt. Allerdings nur mit einem «vielleicht»! Es heißt weiter: «Indessen halte ich überhaupt nichts von solchen Rangstreitigkeiten.»

Mit der bloßen Wiedergabe des Scheines ist es aber nun noch nicht getan. Die Malerei soll den Schein «idealisieren», sie muß ihn, wenn wir bei ihm verweilen sollen, nicht nur «auf das wohlgefälligste», sondern auch «auf das bedeutendste» wählen und darstellen! Wie läßt sich der Schein idealisieren und wie kommt Bedeutung hinein?

Am meisten bewunderten Schlegel und Karoline von den Landschaften der Dresdener Galerie die Bilder Salvator Rosas und sie begründen das mit den Worten: «. . . weil er die

Natur bloß wie eine Schrift gebraucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft»[200]. Da haben wir dieselbe Idee, wie sie Tieck und Wackenroder vorher ausgesprochen hatten und wie wir sie bei Runge später wiederfinden: «Die Kunst als Sprache», — denn daß hier das Wort «Schrift» gebraucht wird, ändert an der Bedeutung des Bildes nichts.

Jedenfalls soll die Kunst dem Betrachter etwas vermitteln, sie soll nicht bloß den Schein, sondern durch ihn etwas anderes geben, denn «wenn der Maler dem Schein einen Körper gibt, so muß er ihm ja auch eine Seele einhauchen, und das darf doch wohl seine eigene sein.»

Hierin wird der Gedanke der Einfühlung klipp und klar ausgesprochen und damit auf die symbolisch beseelte Landschaft hingewiesen.

Diese Schlegelsche Idee der Landschaft entspricht ganz und gar derjenigen, die sich schon von jeher in den Tieckschen Landschaftsschilderungen verkörpert hatte. Sie entspricht aber nicht ganz derjenigen Runges, Hardenbergs und auch Tiecks in den Jahren 1802 und 03, welche die symbolische Beseelung der einzelnen Körper zu sehr hervorhebt[201].

Daß solche Gedanken, wie sie im Athenäum ausgesprochen wurden, bis zu einem gewissen Grade auf Runge einwirkten, läßt sich wohl nicht bezweifeln, aber sie verstärkten höchstens die durch Tiecks warmherzige Worte empfangenen Eindrücke[202].

Dagegen ist in Runges Werk selbst eine Beziehung zu Friedrich Schlegel wahrzunehmen — eine Beziehung allerdings, deren sich Runge wohl kaum bewußt gewesen ist. Ich denke an die «Rahmen» zur «Lehrstunde der Nachtigall» und zu den «Tageszeiten» auf der einen und an die Theorie von der «Ironie» auf der anderen Seite.

Was ist der Zweck des Rahmens beim Bilde? Doch die Begrenzung des Bildes. Der Zweck wird erreicht durch die Trennung des Bildes von der Umgebung vermittelst einer neutralen Zone, eben des Rahmens. Runge aber variiert auf dem Rahmen das Thema des Bildes: «Auf diese Weise kommt eins und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor, und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt». (I, 223f.; 27. 7. 02) und ferner: «Ich habe . . . be-

merkt . . ., daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist». (4. 8. 02.) So heißt es von der «Lehrstunde der Nachtigall». Zu den «Tageszeiten» bemerkt Runge, wie wir wissen (vgl. S. 77): «die Rahmen sind Beziehungen ferner und näher, und Uebergänge von dem einen Bilde zum andern». (Vgl. auch die II, 530 zitierten Worte Milarchs.) Unendliches soll im Endlichen, in der Beschränkung, innerhalb eines Rahmens dargestellt werden, doch die Schranke wird zu eng: der Künstler, der sie sich selbst gezogen hat, überspringt, negiert sie. Das ist die romantische Ironie[203].

Wenn sich also auf diese Art eine Verbindung zwischen Runge und Friedrich Schlegel herstellen läßt, so werden wir durch Runges Bruder noch in anderer Hinsicht auf das Verhältnis zwischen beiden aufmerksam gemacht.

In den «Nachrichten vom Lebensgang des Verfassers» lesen wir (II, 479), daß sich Friedrich Schlegel in den ersten Monaten des Jahres 1802 in Dresden aufgehalten und, wenn er auch mit Runge selbst weniger in Berührung gekommen sei, mit Tieck unter anderem doch über dessen Anschauungen gesprochen habe. «In Schlegels kräftig ordnendem Geiste nun bildet sich das zu einer systemartigen Kunstan- und übersicht, und als jetzt im Laufe des Jahres 1803 nacheinander die vier ersten Hefte der Zeitschrift Europa, deren Herausgabe er von Paris aus betrieb, erschienen, fiel es uns in Hamburg merkwürdig auf, darin Aussichten für die Kunst und Begriffe von derselben ausgesprochen zu finden, welchen fast dieselben Ideen zum Grunde lagen, die uns Runge nur aber in mehr praktischer Beziehung mitgeteilt, oder fast alle Umrisse seiner Gedanken. Der Künstler selbst war mit diesem so deutlichen öffentlichen Heraustreten in Worten unzufrieden, es schien ihm voreilig, ohne daß erst augenfällig eine Probe der Welt vorgelegt worden; und wie bedenklich dann auch dieses, zwar in der Natur und Wirkensart des Schlegelschen Geistes wohl begründete Verfahren angesehen werden mußte, hat sich genugsam in der Polemik Goethes gegen den neuen Kunstweg gezeigt, der in derselben ohne Zweifel mehr noch den Lehrer (diesen beständig seine eifersüchtige Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Denker) als die ausübenden Künstler im Auge ge-

habt hat. — Unsre besorglichen und weitgehenden Folgerungen aber, als sei unser Künstler vielleicht zu einem förmlichen Lehrgebäude mit den ihm befreundeten Geistern vereinigt, wies er mit den Worten zurück: «Es ist mir wunderlich, daß Du so schreibst, als wäre unter mir und Tieck samt den Schlegeln ordentlich ein Traktat da; Du hast es aber nicht so gemeint und ich verstehe Dich doch gar gut. Lieber, ich stehe weit mehr allein, als Du glaubst, und muß mich gegen Freunde auch meiner Haut wehren».»

Daß Friedrich Schlegel zu jener Zeit in Dresden war, ist zweifellos richtig. Wir haben auch von Runges Hand eine Belegstelle dafür. Er schreibt am 26. März 1802 an seinen Vater:

«— Obgleich noch sehr wenige mein Bild» («Amors Triumph») «so verstanden haben, wie ich es gern haben möchte, so bürgt mir doch ein allgemeines Wohlgefallen daran, gewissermaßen für die Konsequenz der ersten Gedanken, wovon das Aeußere nur abgeleitet ist, und noch mehr freut es mich, daß die Gelehrten, oder die es ganz oder halb fassen, es lieb gewinnen; z. B. Schlegel, der sonst ein gar scharfer Rezensent ist, hat mir durch Tieck viel Schönes darüber sagen lassen.» (II, 121.)

In Friedrich Schlegels Briefen an seinen Bruder wie an Tieck und ebenso auch in Tiecks Briefen[204] findet sich kein Wort, das vermuten ließe, daß Schlegel in Dresden im Verkehr mit Tieck oder Runge Kunstfragen in dem von Runges Bruder angedeuteten Sinne besprochen und daraus irgendwelchen Gewinn gezogen hätte. Nur das wissen wir, daß die erste «Nachricht von den Gemälden in Paris» in der Europa[205] überschrieben ist «An einen Freund in Dresden» und daß von diesem gesagt wird, er denke in der Ansicht der Kunst übereinstimmend mit dem Verfasser. Damit ist sicher Tieck gemeint[206].

Die für uns in Betracht kommenden Artikel der Europa sind: im ersten Hefte des ersten Bandes die eben erwähnte «Nachricht», im zweiten Hefte der Aufsatz «Vom Raphael», im ersten Hefte des zweiten Bandes der «Nachtrag italienischer Gemälde» und im anderen Hefte desselben Bandes

ein «Zweiter Nachtrag alter Gemälde» und schließlich ein «Dritter Nachtrag alter Gemälde».

Der Besprechung der Gemälde schickt Schlegel im ersten Aufsatz nach einigen sachlichen Bemerkungen über den Louvre, die benutzten Kataloge usw. ein Bekenntnis voraus, welches die Grenzen von dem, was er in der «Nachricht» leisten könne, bestimmen und die Grundsätze darstellen solle, die ihn leiten würden.

«Ich habe durchaus nur Sinn für alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italienern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carraccis finde ich nur äußerst selten ein Gemälde das mir etwas wäre, worüber ich etwas bestimmtes und eigentliches zu sagen wüßte . . . Die letzten, die mir eine Anschauung gewähren, bezeichnet eben diese Schule. Und doch gesteh ich's, daß die kalte Grazie des Guido [217] nicht viel Anziehendes für mich hat, und daß mich das Rosen- und Milchglänzende Fleisch des Domenichino mit nichten bezaubert. Kommt man von französischen, flamendischen oder ganz modernen Produkten, so scheint uns der Stil dieser Bilder groß und edel; kommt man aber von der Betrachtung der alten italienischen oder deutschen Gemälde, so würde es schwer sein, dabei zu verweilen. Ich habe über diese Maler kein Urteil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten lassen, daß damals schon die Malerei nicht mehr vorhanden war. Titian, Correggio, Julio Romano, Andreo del Sarto etc., das sind für mich die letzten Maler.»

Wir wissen, daß auch für Runge die wahre Kunst mit Rafael und Correggio aufhörte, nur daß er noch Guido Reni anerkannte, für welchen Schlegel nicht das richtige Verständnis zu haben bekennt.

Hierauf bezeichnet dieser den Stil, für den er ausschließlich Verständnis habe: den Stil der alten, vorrafaelischen Malerei, von dem nur ein großes Prinzip wie bei Rafael und Correggio eine Ausnahme rechtfertigte. Was er unter dem Stil der alten Malerei versteht, kennzeichnet sich durch folgende Stichworte: Keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und

einzelne Figuren, ausgeführt mit dem «Fleiß, der der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes» entspreche; strenge Formen, scharfe Umrisse, «keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben wie in deutlichen Akkorden»; die Gewänder schienen in jener Malweise mit zu den Menschen zu gehören, seien so schlicht und naiv wie diese. In den Gesichtern — «der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint» — sei bei aller individuellen Mannigfaltigkeit «jene kindliche gutmütige Einfalt und Beschränktheit» zu sehen, welche er geneigt sei «für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten» [208].

Sodann geht Schlegel zur Betrachtung einzelner Gemälde über, aus der wir die Gedanken von allgemeinerer Bedeutung herausheben wollen. Er bespricht zunächst zwei Gemälde Fra Bartolomeos, als deren Grundcharakter er einen «wilden Enthusiasmus» erkennt: «Ich halte dies nicht für den wahren Charakter der Malerei; und die stille, süße Schönheit des Johannes Bellin oder des Perugino geht mir über alles». Allerdings sei auch bei Rafael «der Enthusiasmus oft das Prinzip seiner gepriesensten Werke».

In einem allegorischen Gemälde Mantegnas findet er den Beweis, daß ein Maler, der «die idealische Schönheit» kannte, auch vor der Darstellung des Häßlichen als eines notwendigen Elementes im Kampf des guten und bösen Prinzips, den die alten Maler nicht selten veranschaulichten, nicht zurückschreckte.

An diese beiden Meister schließt er «noch einige allgemeine Reflexionen». An den Bildern Mantegnas erkennt er, wie gut sich eine innig gefühlte Traurigkeit und Sentimentalität mit der Allegorie vertrage, wenn diese nicht darnach strebe, «die ewige Harmonie in reiner Heiterkeit und Freude abspiegelnd in Sinnbildern zu wiederholen und zu vervielfältigen», sondern sich vielmehr auf Gegensätze, meistens auf den des Guten und Bösen in ihrem Kampfe bezöge. Bartolomeos Bilder hingegen zeigen dem Betrachter, wie leicht und natürlich die Gattung der Kirchenbilder, zu denen sie gehören, den Enthusiasmus

zum künstlerischen Prinzip machen konnte, als der Maler wirklich aus dem Gefühle heraus schuf, und wie schlimm die Wirkung später sein mußte, wenn der Künstler ohne Gefühl für den Gegenstand unter dem drückenden Zwang der Aufgabe und der gegebenen Bedingung produzieren mußte. Das Werk sei unter solchen Umständen nicht selten in Affektation oder Spielerei geraten und doch kalt geblieben [209].

Von einem Christusbilde Tizians heißt es: «. . . der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau und helle Rot des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Hellbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hieroglyphe.» [210]

Nachdem Schlegel noch einige andere Gemälde verschiedener Meister besprochen hat, ändert er die Methode und ordnet alles «nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Nation, der sie angehören; oder auch nach noch allgemeineren Gesichtspunkten» in bestimmte Kapitel ein.

Er beginnt mit Correggio, über den er schon vorher gelegentlich einmal gesagt hat, er habe sich seine Manier dadurch verständlich zu machen gesucht, daß er ihn für einen musikalischen Maler halte. Er geht dabei von der Meinung aus, es sei an sich natürlich, daß der Geist der verschiedenen Künste bei ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit zu gegenseitigem Vertauschen und Verwechseln geneigt sei. Er wolle das vorläufig weder loben noch tadeln. Wie es nun musikalische, plastische oder selbst architektonische Maler gebe, so könne es auch vorzugsweise pittoreske Maler geben. Dahin rechnet er Tizian, der ihn zu dem Exkurse veranlaßte.

Ueber den musikalischen Maler erfahren wir folgendes, was für die Erklärung des Begriffs der Allegorie bei den Romantikern und auch bei Runge von großer Bedeutung ist:

«Was andern Malern oft mit Recht der letzte Zweck ist, die Formen, die Gestalten, die sind dem Correggio nur Mittel, einzelne Töne, Silben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen. Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn Dir dies für die große Mannigfaltigkeit seiner Gemälde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen: Allegorie ist die Tendenz, der Zweck, der Charakter

seiner Manier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede sein kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Maler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nämlich, wenn sie anders noch diesen Namen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstrakte, also bestimmte und beschränkte Eingriffe in Sinnbilder übersetzen will: daß von dieser sage ich lieber gar nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst.» [211]

Der Kampf des Guten und Bösen wird bei Correggio nach Schlegel immer verkörpert, am deutlichsten in der «Nacht» durch den Gegensatz von Schön und Häßlich, besonders aber durch den von Licht und Finsternis, durch das Helldunkel. Weil dieses hier allegorisch oder, wie wir sagen würden, symbolisch angewendet wird, billigt es Schlegel. Denn auf dieses «große Prinzip» spielte er oben an.

Zum Schluß bekennt er, warum er so ausführlich über Correggio schreibe. Es lasse sich nämlich an ihm recht deutlich der große Unterschied der zeitgenössischen Denkart von der der alten Meister zeigen und erweisen, daß zu ihrem Verständnis die gangbaren, meistens sehr seichten Begriffe von Schönheit, Ideal und Antike keineswegs ausreichten. Er gehe nunmehr zu einer Gruppe über, die man wegen der Herbheit ihres Charakters und der Strenge ihrer Art und Denkweise die Heldenkünstler der alten Zeit nennen könne. Bezeichnend ist dabei, wie ihr Unterschied von Correggio charakterisiert wird:

«. . . wenn jener weiche Allegri jedes liebliche Gefühl und auch die tiefste Rührung durch die Musik seiner Farben spielend in uns zu erregen weiß», so bauen diese «statt dessen vielmehr stolze Tempel von erhabenen Gestalten wie zum ewigen Denkmal in strenger Symmetrie vor uns auf» oder sie füllen «unser Auge durch die verschwenderische Fülle prachtvoller Triumphe des festlichen Lebens mit Freude und Erstaunen.» [212]

Als erster von diesen Künstlern wird dann Lionardo besprochen. Besonders interessant ist hier eine Definition des

«Ideals», die Schlegel anläßlich einer heiligen Familie von Lionardo gibt:

«. . . es hat also der Maler das Ideal des Göttlichen in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts gelegt. Ich sagte Ideal, denn was ist denn das Ideal in jedem Sinne des Worts, als die dennoch zu Stande gebrachte reelle Verbindung zweier Elemente, die eigentlich sich zu trennen streben? Die bloße Vollkommenheit der Proportionen im mittleren Durchschnitt, die auch für die Plastik nur negative Bedingung der ihr eigentümlichen Schönheit, in der Malerei aber gar nicht einmal allgemein anwendbar ist: diese wird man doch nicht so nennen wollen?»[213]

Nach der Beschreibung eines anderen Bildes sagt Schlegel, er wisse nicht, ob er dem Leser einen anschaulichen Begriff habe geben können; wenn er noch etwas sagen solle, so könne dies höchstens in Form eines Gedichts geschehen, was vielleicht überall die beste Art sei, von Gemälden und anderen Kunstwerken zu reden. Denn «jede richtige in das Innere ganz eindringende und auch alles einzelne aufmerksam angreifende Anschauung eines organischen Ganzen» sei durchaus Poesie.

Auf den Abschnitt über Leonardo und einige seiner Schüler folgt ein Kapitel «vom Portrait». Aus der Masse der Bildnisse wird hier eine besondere Art herausgehoben: das symbolische Portrait. Darunter versteht er die Bildnisdarstellung eines Menschen in einer «bedeutsam sein sollenden Umgebung». Diese verdopple und erhöhe den Eindruck, den das abgebildete Antlitz macht. Dabei dürfe nur das so vielfach wie möglich angedeutet werden, was noch nicht deutlich dargestellt sei: «das ist der höhere Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz des Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten.» Ein solches symbolisches Portrait erscheine wie ein Bruchstück eines historischen Bildes, d. h. es falle der einzige Grund weg, der das Portrait als Gattung rechtfertigen könne, nämlich die Absicht, das Nachbild eines Individuums in treuer Objektivität zu erhalten[214].

Der nächste Abschnitt trägt die Ueberschrift: «vom Rafael», als dessen Tendenz und Prinzip Universalität hingestellt wird, und zwar «diejenige Universalität, welche die Manier und den Stil andrer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu kombinieren weiß.»

Besonders wichtig ist hier die Beobachtung, Rafael habe die Farben auf eine Weise kontrastiert, wie die Dichter sie «zu brauchen und zu deuten pflegen». Diese Wahrnehmung veranlaßt zu der Bemerkung, die einfache Verbindung reiner Farben wie zu reinen Akkorden ohne alle Dissonanz verschmolzener und bläulicher Schattierungen wie sie vor allem für rot, grün und weiß bei Rafael wahrzunehmen sei) eigne sich für «die bloß phantastische und grotesk fröhliche Malerei», wenn es eine solche gäbe, wogegen die Verschmelzung «aller nicht einfachen, sondern gleichsam dissonierenden Farben», wie bei Correggio, für die «sentimentale Malerei» einzig angemessen sei[215].

Mit einer Betrachtung einiger altdeutscher Gemälde schließt die «Nachricht» des ersten Hefts. Es folgt der Aufsatz des zweiten Heftes, der ganz Rafael gewidmet ist.

Hierin wendet sich Schlegel gegen die Mengssche Art, von dem einen Maler das, von dem andern jenes zur Nachahmung zu empfehlen, so von Rafael besonders Zeichnung und Ausdruck, nicht aber Helldunkel und Farbengebung. Hierzu wird bemerkt, daß eine solche Trennung widersinnig sei, denn eins bestimme das andere, sei abhängig von ihm. Bei jedem guten Maler sei Zeichnung und Licht, Charakter und Farbe ein harmonisches untrennbares Ganzes. Statt durch solche unnatürliche Trennung solle man lieber durch die Ergründung der «individuellen Absicht» jedes Werkes zu lernen suchen[216].

An die Untersuchung über Rafael hängt Schlegel «zwei allgemeine Reflexionen» an: die eine betrifft die alte und die neue Schule der italienischen Malerei[217].

Aus diesem kurzen Abschnitt hebe ich im Hinblick auf eine oben zitierte Aeußerung folgendes Wort heraus:

«. . . wenn Correggio in das Gebiet der Musik ausschweifte, so ist wohl auch das alte Mißverständnis, welches

noch immer fortdauert, und Malerei und Plastik unaufhörlich von neuem verwechselt, in der ersten Quelle von Michel Angelo abzuleiten.»

Daneben sei noch erwähnt, daß nach Schlegels Meinung die Kunstgeschichte überhaupt mit Julio Romano, Tizian und Correggio endige, wenn nicht etwa in der Zukunft noch eine neue Epoche folgen sollte.

Die zweite allgemeine Reflexion betrifft die Gegenstände der Malerei[218].

Hier wird gesagt, die christlichen Gegenstände seien keineswegs erschöpft, denn auch die Maler, die sie behandelt hätten, seien durchaus nicht in allen bis zu jenem einzigen und allein richtigen Ausdruck gediehen, welcher keine neue Darstellung mehr zuließe. Es wäre nur natürlich und löblich, «wenn die Maler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Malerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlössen! Und wie unendlich reich und umfassend ist nicht jener Kreis an malerischer Schönheit und Bedeutsamkeit jeder Art! Welch ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher, und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklicheren Gegenstande, meistens nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Natur-Allegorie und damit den eigentlichen Zweck der Malerei unmöglich macht; oder wenn es hoch kommt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen so ganz mit der Plastik übereinstimmt, daß er in der Malerei durchaus nicht ausgedrückt werden kann.»

Dann wendet sich Schlegel den der klassischen Mythologie entnommenen Stoffen zu und weist nicht ohne einen Seitenhieb auf die zu seiner Zeit «mit unseligster Verwechslung der Malerei und Plastik» behandelten griechischen Gegenstände auf die Unterschiede in ihrer Behandlung zwischen der alten und der neuen italienischen Schule hin.

Der Nachtrag italienischer Gemälde beginnt mit Werken der spanischen Schule. Aus ihr wird Murillo

als ebenfalls musikalischer Maler neben Correggio gestellt. Zur Erklärung der Bezeichnung wird hinzufügt: «Einesteils rechne ich schon bei Malern von Genie und originellem Sinn jenes Verschwebende der Umrisse und Verschmolzene der Farbe zu dieser Aneignung des musikalischen Geistes und der musikalischen Behandlungsart: «wo es aber bei diesem oder jenem späten Maler sich doch nicht aus diesem Prinzip herleiten läßt, da behaupte ich, sei es nur aus Nachahmung oder ganz verfehlter Tendenz von Täuschung und Natürlichkeit entstanden, deren Verirrung kaum noch in das Gebiet der Kunst-Betrachtung gehört. Außerdem ist aber das Musikalische des Murillo auch in der Wahl der Gegenstände, und in dem vorherrschenden Gefühl, worauf alles bezogen wird, sichtbar. Es gilt dieses vielleicht mehr oder weniger auch von andern Malern der spanischen Schule; überall scheint ihr Streben auf das Sentimentale zu gehen, aber eine Schwermut, eine Traurigkeit von einer ernsten und großen Art; so nehmen sie auch die religiösen Gegenstände»[219].

Schlegel erwähnt dann das Bild eines Bettlerknaben von Murillo. Das Mißfallen, welches manche an diesem Gegenstande finden, tadelt er mit den Worten: «Eine oberflächliche Art zu fühlen: als ob der Gegenstand der Gegenstand wäre, und nicht vielmehr die eigentümliche Art und Weise, wie er genommen ist! Ein Bettlerknabe ist ein Bettlerknabe; aber auf wie unendlich verschiedene Weise kann er genommen und dargestellt werden! Ein leichter Maler wird bloß auf das komisch Frappante und Drollige der äußern Erscheinung sehen, sie nur so darstellen, allenfalls mit der naiven Behaglichkeit, welche die leichtere Natur auch noch im Elende behalten kann. Ein nach Art des Leonardo, oder Dürer tiefdenkender oder grübelnder Künstler wird uns die innere Zerrüttung, welche das Elend in der Gestalt und selbst in dem Gemüte des Menschen verursacht, mit ergreifender Wahrheit zeigen, und durch die Tiefe seiner Wahrnehmung unsern Verstand mit Erstaunen füllen. Der ernste Spanier hat die Niedrigkeit dieses Elendes so innig rührend und doch so würdig ernsthaft gefaßt, daß das individuelle Bild uns erscheint und auf uns wirkt, wie eine allgemeine Betrachtung über die Bedürftigkeit und Niedrigkeit des Menschen überhaupt»[220].

Die Eigentümlichkeit der spanischen Physiognomie, die auf allen Werken der spanischen Schule zu beobachten ist, regt zu einer im Hinblick auf den Klassizismus interessanten allgemeinen Bemerkung an:

Schlegel sagt, es verstehe sich eigentlich von selbst, daß die Malerei durchaus individuell und also auch national sein müsse. So sei es wenigstens nach Art und Kunst der alten Maler gewesen, für die aber die angehenden Künstler seiner Zeit viel zu weise geworden seien. Deswegen müsse es immer wieder in Erinnerung gebracht werden, daß sie, die «ganz rein allgemein und abstrakt malen wollten, das Beispiel des ganzen Altertums aller Schulen gegen sich» hätten [221].

An einem Tizianschen Gemälde gefallen dem Verfasser weniger die Figuren als vielmehr die Landschaft: «. . . eine schönere Landschaft sah ich noch nicht. Der ganze Hintergrund eine Kette von blauen Bergen, himmlisch heiter und ganz bellinisch. Wenn man dieses gesehen hat, was aber eigentlich nur symbolisch, und in willkürlicher Abweichung von der Natur gemalt ist, dann betrachte man noch Landschaften, die nichts sind als Kopien schöner Gegenden!» [222]

Im weiteren Gange der Untersuchung folgen wieder «einige allgemeine Betrachtungen», aus deren Einleitung ich die hauptsächlichsten Gedanken heraushebe [223].

Schlegel sagt, allen in der Europa mitgeteilten Darstellungen zur Kunst liege eine bestimmte, eigentümliche Kunstansicht zugrunde. Ueber seine darin zum Ausdruck kommende Denkart wolle er, besonders bezüglich der Malerei, Rechenschaft ablegen und sich in einigen bestimmten Grundsätzen über die Hauptmomente aussprechen. Diese Grundsätze seien durchaus nicht als eine willkürlich ersonnene Theorie aufzufassen, sie seien vielmehr «fast ganz auf das Beispiel der ersten italienischen und deutschen Maler» gegründet, ja — sie drückten eigentlich nichts aus «als die Absicht, zu dem großen Stile dieser alten Schule zurückzukehren».

Ueber die Stellung der Malerei — einer «göttlichen Kunst» — im System der übrigen Künste und überhaupt im ganzen Geistesleben finden wir in folgenden Worten bezeichnende Anschauungen ausgesprochen:

«Ich will sagen, andre vielleicht recht nützliche Künste mögen notwendig sein, so, daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie mußten entstehen, sobald nur die Vernunft des Menschen und irgend eine materielle Bedingung gegeben war. Aber ferne sei es von uns, durch solcherlei Behauptung uns an der heiligen Kunst der Malerei zu vergehen: recht wohl könnte der Mensch ohne sie bestehen. Das System der an sein reines Wesen notwendig geknüpften Bedingungen und notwendig aus ihr hervorgehenden Kräfte würde dadurch nicht verändert oder unvollständig gemacht werden, wohl aber würde ihm eins der wirksamsten Mittel fehlen, sich mit dem Göttlichen zu verbinden, und sich der Gottheit zu nähern, wenn er dieser weit mehr als vernünftigen, sondern gottbegeisterten Kunst entbehrte. Ueberhaupt wäre es in diesem Fall und in jedem andern wohlgetan, wenn die Philosophie sich begnügte, das Göttliche, was wirklich vorhanden ist, zu verstehen, und auszudrücken, nicht aber es deduzieren wollte, und eben damit seine Göttlichkeit vernichten, und selbst durch eben diese Verkennung in den einzigen eigentlich so zu nennenden Atheismus versinken.»

Schließlich wird von den nun folgenden Grundsätzen noch gesagt, sie seien in dem vorhergehenden schon erwähnt und hier nur präziser zusammengefaßt worden. Meist seien sie bloß negativ und ließen so «der Eigentümlichkeit und dem erfindenden Genie . . für die weitere Anwendung den freiesten und weitesten Spielraum» — wenn man nur einmal zu dem richtigen Weg z u r ü c k gekehrt sei.

Der erste Grundsatz[224] besagt: «d a ß e s k e i n e G a t t u n g e n d e r M a l e r e i g e b e, als die eine, ganz vollständige Gemälde, die man h i s t o r i s c h zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht besonders oder s y m b o l i s c h e G e m ä l d e nennen würde[225].» Damit wird die übliche Trennung in verschiedene Gattungen als «eitler Wahn und leere Einbildung» verworfen. Dieses Urteil wird im folgenden näher begründet:

«Die L a n d s c h a f t ist der Hintergrund des vollständigen Gemäldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vordergrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt sein, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stillleben

nennen könnte. So ist schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bei Tizian, Leonardo, Rafael und Bellin; Stillleben aber nur ist, was geringfügiges aber doch durch den Gebrauch und die Stellung bedeutend gewordenes, auf dem Vordergrund bei Dürer besonders, bei Mantegna, aber auch weniger oder mehr bei allen großen Malern des Altertums auf dem Vordergrunde zerstreut liegt. Wie, was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Correggio, Rafael, ja schon Mantegna aufs herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemälde werden alle diese Dinge bedeutend sein; das Bedeutende aber, so meinen wir, ist überhaupt der Zweck aller Malerei, und ohne dasselbe wird Landschaft und Stillleben in bloße Künstlichkeit und Ueberwindung des Schwierigen auch an widerstrebenden und schlechten Stoff oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß Gefälligen und gänzliche Plattheit sich verirren. Das Portrait macht davon keine Ausnahme. Es ist gleichfalls nur ein Teil des ganz vollständigen Gemäldes, und wehe demjenigen, was gar keine Gesichtsbildung enthielte, von der man sagen könnte, sie ist so wahr und so bedeutend, als sei es ein Portrait, wenn es gleich keins wäre. Nun ist zwar nicht zu tadeln, wenn der Künstler auch außer den ganz vollständigen Werken, in denen er sein eigenstes Gefühl und ganze Existenz niederlegt, auch dann und wann ein bedeutendes Gesicht einzeln nachbildet und zum Andenken fixiert. Große Maler haben solches getan, so wie sich von ihnen auch erfindungsreiche Entwürfe finden, die entweder nie, oder nie ganz so ausgeführt sind, wie sie entworfen worden. Alles solches aber ist nur als Skizze zu betrachten; als Fragment und Studium zur individuellen Bildung des Künstlers, nicht aber als eigentlich vollendetes Kunstwerk.»

Wie die übliche Einteilung der Kunstwerke nach Gattungen und Art sei auch die Zerlegung der Kunst in gewisse Bestandteile wie Zeichnung, Ausdruck, Kolorit usw. ein «schrecklicher Irrwahn», den hauptsächlich Mengs verschuldet habe.

Es wird hier, wie schon früher, ausgesprochen, daß all das sich nicht trennen lasse, daß eins das andre bestimme.

Trennen allein läßt sich nach Schlegel Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung, denn wie überhaupt im menschlichen Leben, so bleibe auch in der Kunst eine große Lücke zwischen diesen beiden Dingen.

Zeichnung, Kolorit, Ausdruck usw. gehörten zur guten Ausführung und bildeten in ihr «ein einziges harmonisches und untrennbares Ganzes». Anordnung und Komposition dagegen sei unter der Erfindung mit zu verstehen.

So stellt Schlegel das Mechanische der Poesie im Gemälde gegenüber. Mit dem Worte Poesie meint er nicht, daß der Gegenstand erdichtet sein müßte, aber der Maler müsse doch das, was er darstellen wolle, eigentümlich sich denken und ordnen, ihm seine eigne Bedeutung leihen, andernfalls sei er nur ein Kopist.

Als zweiter Grundsatz ergibt sich sonach die Forderung, der Maler solle Dichter sein![226] Um noch einer möglichen Mißdeutung des Begriffes Poesie zu begegnen, sagt der Verfasser, der Maler müsse freilich ein Dichter sein, aber nicht in Worten, sondern in Farben. Seine Poesie könne er überall anders herholen, als aus der Poesie selbst, — das sei gleichgiltig, wenn es nur Poesie sei. Unter der Poesie des Malers sei «die poetische Ansicht der Dinge» zu verstehen.

Die Poesie der alten Maler sei teils die Religion (Perugino, Fra Bartol. usw., gewesen, teils die Philosophie (Lionardo) oder aber beides zusammen (Dürer). Die Poesie jener Zeiten sei nicht so tief, sozusagen, nicht so «poetisch» gewesen wie die mystische Philosophie und die Religion der damaligen Künstler. «Aber seitdem sich die Philosophie aus den mathematischen und physikalischen Wissenschaften in das Gebiet der Worte und der reinsten, höchsten Abstraktion zurückgezogen, wohin dem Künstler ganz zu folgen, keineswegs angemessen ist; und seitdem Religion wenigstens aus dem, was äußerlich so heißt, völlig verschwunden ist, dürfte für den Maler, dessen Kunst doch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein andrer Rat bleiben, als sich an die universellste Kunst aller Künste anzuschließen, an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studiert, beides vereinigt finden wird, sowohl die Religion als die Philosophie der alten

Zeit. Daß nun eine solche poetische Absicht in den Gemälden der alten, sowohl italienischen als deutschen Schule durchaus vorhanden, ja der eigentliche Zweck der Maler sei, das ließe sich durch vollständige Induktion beweisen . . . . Um aber den allgemeinen Begriff dieser in so vielen alten Gemälden unleugbar vorhandenen poetischen Absicht praktisch deutlich auszudrücken, diene Folgendes. Man sagt gewöhnlich, der Maler studiere die Natur! Sehr wohl, er studiere, oder er erforsche die Natur, besonders aber möcht' ich hinzusetzen, die Gottheit in der Natur. Man denke nicht, daß dies eine spekulative Spitzfindigkeit sei; wer Ideen in Worte auszudrücken, und zu begreifen nicht ganz ungewohnt ist, wird mich ohnehin verstehen. Aber auch für den Künstler und seine Werke ist der Unterschied sehr reell, gesetzt, er selbst sollte sich in die Worte nicht finden, und die gefühlte Absicht vielleicht nicht so deutlich in Worten bezeichnen können, als der ruhige Beschauer. Was ist das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, sondern das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigentümlichkeit. Und dieses, so glauben wir, ist die eigentliche Sphäre der Malerei. Das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur kann die Plastik zwar vielleicht noch deutlicher aussprechen, als diese, Wollust und Tod, Kraft und Bildung des Körpers zur reinsten Anschauung bringen: die Malerei aber würde ihre eigenste Bestimmung verkennen, wenn sie, wie jetzt freilich allgemein geschieht, nach demselben Ziele strebend, wie die Plastik, statt was die alten Maler angefangen haben zu vollenden, der Antike ein täuschendes Schattendasein in leeren Versuchen nachkränkeln wollte.»

Damit kommt Schlegel zu dem dritten Grundsatze: «die Malerei sei Malerei und nichts anders[227]». So selbstverständlich dies zu sein scheine, so werde es doch fast nirgends beobachtet. Er vertrete diesen Grundsatz mit ganzer Strenge.

Zum Beginn der Erörterung des Satzes greift er zurück auf Aussprüche, die allerdings mit dem hier Gesagten in Widerspruch zu stehen scheinen. Er habe nämlich Gemälde als bedeutend charakterisiert, deren Tendenz er selbst als musikalisch bezeichnet habe. Dies sei jedoch nur geschehen, um

die Absicht und das Große anzuerkennen (denn auch der große und genialische Irrtum sei den Freunden der Kunst willkommen), keineswegs um den Irrweg zu beschönigen.

Es sei aber, fährt Schlegel fort, durchaus nicht nötig, die Künstler seiner Zeit vor den Verirrungen des Correggio zu warnen; dazu müßten sie in weit höherem Grade Maler sein — «was sie gar nicht sind» fügt er hinzu.

Nicht weniger irrig und verwerflich aber als die musikalische Malerei sei die herrschende Tendenz, Plastik und Malerei völlig für eins zu halten und so beide völlig mißzuverstehen. Der Grund zu diesem Unsinn, der am vollendetsten in der zeitgenössischen französischen Schule blühe, liege schon in Mengs' Ansichten.

Zum Schluß heißt es: «Sollte es aber scheinen, als stände die Forderung einer poetischen Absicht im Widerspruch mit dieser Behauptung, daß die Malerei vors erste nichts anders sein sollte, als Malerei, so ist erstlich zu bemerken, daß die Poesie unter allen Künsten allein gleichsam eine allgemeine alle übrigen verbindende Mitkunst ist und zweitens, daß dieses bloß auf die Erfindung geht, die nur im Gegensatz des Mechanismus poetisch genannt wird, selbst aber allerdings eine eigentümliche von der eigentlichen Poesie noch ganz verschiedene Art und Konstruktion haben muß.»

Am Eingange des «zweiten Nachtrags alter Gemälde» benutzt Schlegel den Uebergang von den vorigen theoretischen Erörterungen zur Besprechung weiterer Kunstwerke, um auszusprechen, die Kunst dürfe von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall gehabt hätte, nämlich die Religion zu verherrlichen und die Geheimnisse derselben noch deutlicher und schöner zu offenbaren, durchaus nicht abweichen, «ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich zwischen mißverstandenem Ideal und bloßem Effekt schwankend in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren.» [228]

Charakteristisch ist eine Bemerkung, zu der die Besprechung des «Märtyrertums der heil. Agatha» von Sebastiano del Piombo Anlaß gibt. Es wird gesagt, daß die im Beschauer heftig erregte Erwartung — auf dem Bilde wird nicht das Leiden selbst, sondern ein Moment kurz vorher dargestellt — etwas

Peinliches haben könne, «aber doch», so heißt es, «könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieser Pein eben nichts sieht, nichts fühlt als Pein, der gar nichts ahndet von der höhern göttlichen Bedeutung und keine Freude hat an der herrlichen Form» [229]. (Wenn wir zurückdenken, so merken wir also, daß dem «Mechanischen» im Gemälde die «Freude an der Form», der «Poesie» die «Ahndung der höheren göttlichen Bedeutung» entspricht.)

In der weiteren, sehr eingehenden Betrachtung des Bildes finden wir eine Ergänzung zu der schon früher gebrachten Erörterung der Frage nach den Gegenständen der Kunst[230].

Man habe, so führt Schlegel aus, bisher diese große Frage über die eigentlichen und schicklichen Gegenstände der Kunst überhaupt und der Malerei insbesondere nach einer aus halb mißverstandenen philosophischen Begriffen höchst zufällig entstandenen und höchst einseitigen Theorie blindlings und absprechend entschieden. Die Antwort wäre anders ausgefallen, wenn man sich auf historischem Wege orientiert hätte.

Als ältesten Gegenstand der Malerei, der wohl niemals ganz erreicht werden könne, nimmt Schlegel die Mutter Gottes mit dem Kinde an. Vielleicht ebenso alt, ebenso oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht sei «das Bild des leidenden dorngekrönten Hauptes, des blutbesprengten Heilands, das Ecce homo und die Kreuzigung selbst». Der englische Gruß, die heilige Familie, die Anbetung der Könige, die himmlischen Konversationen erinnerten alle mehr oder weniger an jenen einfachsten und reinsten Ausdruck der unendlichen Lieblichkeit, den innige Liebe je ersonnen habe; sie seien gleichsam nur ebensoviel verschiedene Weisen dieses Ausdrucks, geschmückte Entfaltungen und Erklärungen für den irdischen Sinn. Auch in allen untergeordneten Leidensgeschichten spiegle sich die höchste aller Leidensgeschichten von neuem ab. «Die Kunst aber, und die Religion, von der sie nie getrennt werden kann ohne sich selbst zu verlieren, sollen dem Menschen nicht allein das Göttliche andeuten, wie er es rein von allen Verhältnissen und im heitern Frieden sich denken und ahnden kann, sondern auch in seinem beschränkten Verhältnis wie das Göttliche selbst im irdischen Dasein noch

durchbricht und auch da erscheint; d. h. sie müssen und sollen uns darstellen die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeschlossenen, und auf dem himmlischen Rückwege allen Martern sich selbst freiwillig hingebenden höchsten Liebe! Das Marienbild und das Kreuzesleiden, dieses sind die primitiven und mit allen ihren unendlich verschiedenen Ausdrücken, Variationen und Kombinationen auch nie zu erschöpfenden Gegenstände und Grundanschauungen, gleichsam die ewigen Pole der höhern wahrhaften Malerei. Einsiedeleien, wozu auch in den Legenden so viele und so schöne Veranlassungen sich finden, sind freilich gefälliger und wohltuender als ein noch so bedeutendes Märtyrertum; aber würde es nicht bald zur manieriertesten Einseitigkeit führen, wenn man immer nur nach dem Angenehmen und Erfreulichen streben wollte? Nicht zu gedenken, daß das Reizende gerade diejenigen zu fliehen scheint, die ängstlich darnach haschen und sich am liebsten freiwillig zeigt; daher man es mit Dank annehmen und erkennen soll, wo es sich darbietet; eigentlich fordern sollte man aber von einem Kunstwerk nicht Reiz und Schönheit, sondern nur die hohe, ja göttliche Bedeutung, weil es ohne diese gar kein Kunstwerk zu heißen verdient, und mit dieser die Anmut als Blüte und Lohn der göttlichen Liebe sich oftmals von selbst einstellt. Dieser hohen, tiefen Bedeutung aber sind die Martyria gewiß in einem ganz eminenten Grade fähig; wann der Maler das Ekelhafte zu vermeiden weiß, so wird es ihm leicht werden, in diesem Gemisch von reinen und liebevollen Charakteren in den Leidenden, von Gemeinen, Verwilderten, oder ganz Boshaften in den verfolgenden Naturen und ihrem gegenseitigen Kampf, in mannigfacher Abstufung und Verschlingung, ein nur allzuwahres Bild von dem Trauerspiel des wirklichen Lebens zu entwerfen, und dem Geschick, was die reinere Natur im menschlichen Verhältnisse meistenteils erwartet; wobei er, wenn er sonst will, immer noch Gelegenheit genug finden wird, uns an die höchste Schönheit und Liebe zu erinnern. Nur freilich mit dem Unterschiede, daß das Märtyrertum des Rechtschaffnen und Frommen im Kampf mit den Schlechten in der Wirklichkeit mehr durch den ganzen Lebenslauf ausgedehnt und nicht so sinnlich zu erscheinen pflegt. Aber ist dies etwa ein Nach-

teil für die Kunst? Sinnliche Lebendigkeit fordert sie, vor allen die Malerei; und die Konzentrierung dessen, was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einen gewaltigen Brennpunkt, dürfte wohl gerade der Hauptunterschied sein, der die Kunst in der Behandlung des einzelnen von den Gesetzen des Wirklichen trennt und unterscheidet. So daß Martyria recht behandelt, wohl eher sogar zu den günstigen Gegenständen der Malerei gehören möchten.»

Wunderbegebenheiten seien eher ein ausschließliches Eigentum der Dichtkunst. Nur die ganz allgemein bekannten Wunder wie Himmelfahrt und Verklärung eigneten sich zu Gemälden, da sie weder dunkel sein noch kalt lassen könnten.

Schlegel beklagt sich im weiteren darüber, daß die Maler seiner Zeit zwischen griechischen, römischen, modern französischen oder keltisch-ossianischen Geschichten und Gestalten umherschwankten oder gar zu solchen griffen, die nirgends als in dem Kopfe des in falsche Theorie verirrten Künstlers zu Hause seien. — Man solle doch lieber versuchen, auf dem gebahnten Wege der großen alten Maler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen. Es würde nicht an Stoff fehlen und es sei ein großer Irrtum, anzunehmen, der christliche Zyklus sei schon erschöpft.

Schließlich kommt er zu dem merkwürdigen Gedanken, es wäre gut, einen Preis auszusetzen für die Ausführung irgend einer der vorzüglichsten und edelsten «von ihm selbst nicht ausgeführten Ideen Dürers» — «allenfalls mit der Freiheit, was weniger wesentlich sei, mit Mäßigung zu verändern»!

Schlegel sagt, es scheine ihm, als habe Dürer in diesem Zutrauen die Fülle seiner Entwürfe — als solche sieht er Dürers Kupferstiche an — der Welt hingegeben. Bezeichnend ist dabei für das Verhältnis der Kunst zu seiner persönlichen Weltanschauung, daß er vor allem an die Madonna im Garten als Darstellung «der geistigen Liebe im Mittelpunkt und Herzen des üppig blühenden Naturgartens» und an die «Darstellung der sternbekränzten Mutter Gottes mit dem Monde zu ihren Füßen als siderische Königin» denkt.

Nebenbei sei bemerkt, daß Schlegel hier Gelegenheit nimmt, einfarbige Kupferstiche usw. zu verurteilen. Daß man sie als

selbständige Kunstwerke gelten lasse, ist seiner Ansicht nach eine Folge jenes Grundirrtums der alles zerrüttenden, theoretischen und praktischen Trennung von Zeichnung und Kolorit.

Anläßlich der Besprechung von Glasbildern kommt der Verfasser wieder zurück auf die Einteilung der Kunst in Gattungen[231] und sagt, die Glasmalerei sei eine eigene bestimmte Gattung der Malerkunst.

Falsch sei es, einer Einteilung die Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände zu Grunde zu legen, denn diese seien ja in der vollständigen wahrhaften Kunstdarstellung nur Mittel und Chiffren; Zweck und Ziel des Ganzen aber sei der in ihnen verborgene Sinn, die Bedeutung, die man auch wohl den geistigen Gegenstand nennen könne. So habe er schon früher gezeigt, daß Portrait, Landschaft, Blumenstück usw. «erst durch einen bedeutsamen und großen Gebrauch in dem sogenannten historischen Gemälde (das man wohl schicklicher das vollständige oder das allegorische nennen könnte, wenn es als das einzige wahrhafte und mit Recht so zu nennende Gemälde nicht noch besser aller speziellen Bezeichnung entbehrte) ihren vollen Sinn und ihre ganze Wirkung erhalten, erst da an der rechten Stelle sind und werden, was sie sein sollen». Diese sogenannten Arten der Malerei, die sich höchstens in Studien manchmal voneinander trennen dürften, seien also eigentlich keine.

Hingegen seien für die unmittelbar in der Materie arbeitende Kunst die äußeren materiellen Bedingungen natürlicherweise die am meisten bestimmenden. So böte der Ort, für den ein Gemälde bestimmt sei, ein weit besseres Einteilungsprinzip, denn wie es in der Natur kein Gebilde gebe, das in unbestimmter Allgemeinheit existiere, so sei auch jedes Werk der bildenden Kunst an eine Stelle gebunden, wenn anders es nicht in das Leere oder Unwirksame verschweben wolle.

Weit wichtiger aber sei die Verschiedenheit der Materie in der Malerei. Sie erheische und führe mit sich eine totale Verschiedenheit der Behandlungsart, wenn der Künstler alles Ungünstige, was sie hat, vermeiden, alles Günstige, was sie darbietet, aber benutzen wolle. —

Später[232] wird noch ausgesprochen, daß man Stoffe aus

der Antike, wenn ihr Sinn richtig verstanden würde, «gleichsam als eine erheiternde Episode», «als leicht verständliche oder verständige Allegorie ohne Mysterien» wie zur Erholung neben der ernsten und höheren Malerei gelten lassen könne.

Wir kommen nun zu dem letzten Artikel, dem «dritten Nachtrag alter Gemälde». Hier bemerken wir, daß Schlegel angesichts eines Bildes von Albrecht Altdorfer, welches inmitten einer grandiosen Landschaft in kleinen Figuren die Dariusschlacht in deutschem Ritterkostüm darstellt, mit seinen Ansichten über die allein schicklichen Gegenstände der Kunst ins Wanken gerät:[233]

«Wie soll ich das Erstaunen beschreiben, das mich bei Erblickung dieses Wunderwerks ergriff? wie einem, der bisher nur die anmutigen leichten Dichtungen der Italiener gekannt, und nur das für Poesie gehalten hätte, und der nun mit einem Male mit unbefangenem Sinne alle Gestalten der Shakespeareschen Zauberwelt vor seinen Augen sich entfalten sähe: grade so war mir. Doch dies bezeichnet nur die Fülle, den Reichtum und Tiefsinn der Altdorferschen Malerei oder Dichtung, nicht den ritterlichen Geist, welcher darin herrscht, so ganz darin herrscht, daß man es wohl ein Rittergemälde nennen könnte . . . Diese kleine Ilias in Farben könnte den denkenden und nach neuen und großen Gegenständen strebenden Maler, der etwa den heiligen Kreis der katholischen Sinnbilder einmal zu verlassen und ein wahrhaft romantisches Gemälde hervorzubringen gedächte, in seiner Farbensprache belehren, was der Geist des Rittertums sei und bedeute.»

Dieses und andere Gemälde überzeugen, daß die alten Deutschen nicht minder groß und erfinderisch in der Malerei gewesen seien als die Italiener. Aber — und damit wendet sich Schlegel gegen die deutschen Klassizisten[234] — seichte Nachahmungssucht wolle das nicht erkennen, «in der eigenen Geringschätzung auf sonderbare Weise ihren Dünkel suchend.» Er fährt fort: «Was diese Nachahmerei aber in allen Künsten irgend Gutes und Löbliches hervorgebracht? Nichts und durchaus gar nichts, als ganz verkehrte oder ganz seichte nichtsnützige Dinge. Der Poesie kann man noch eher vergönnen, ihre Phantasie in entfernte Regionen schwärmen zu

lassen: doch muß sie jederzeit mit den fremden Schätzen bereichert wie zur Heimat zurückkehren zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmal der höchste Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung ist, sonst muß sie unvermeidlich kalt und kraftlos werden. Der Sinn aber vollends und sinnliche Kunst wird durch diese scheinbare Ausbildung ins Vielseitige, eigentlich aber ins Weite und Breite unvermeidlich ganz abgestumpft und verschwemmt. Der Sinn, und was er wirken soll, kann nur in bestimmter Beschränkung kräftig und eigen gedeihen und sich gestalten. Die Wahrheiten des Verstandes sind allgemein: die Einbildungskraft sucht in das unbestimmte Ferne zu schweben, der Sinn aber geht vielmehr darauf aus, das Einzelne und Nächste bis in seine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebären, so daß aus dem nun wiedergebornen und verklärten Abbilde des unerforschlichen Naturwesens zugleich das Rätsel unsers eignen Gefühls uns überraschend entgegen scheint und in unaussprechlichen Worten hervorbricht: und etwas Höheres als das eben Ausgesprochene kann die reinsinnliche Kunst nicht leisten. Sie geht aufs Einzelne und Nächste; das heißt, sie muß lokal sein und national. Bis auf die neuesten Tage der Zerstörung und der Verwirrung hatte jede Nation der alten Zeit, so wie ihre Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt, so auch ihre eigne Musik, Baukunst und Bildnerei: und wie sollte es wohl anders sein? man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem neuen Glauben erwarten ließen . . . . Die malerische Schönheit insonderheit, welche die körperliche Form nur im Umriß erraten lassen kann, dafür aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch zu fixieren vermag, muß durchaus individuell sein in größerer Dimension, objektiv individuell, wie dies bei dem wahrhaft Lokalen und Nationalen der Fall ist. Möchten also doch die Maler den wohlbedachten Grundsatz des alten Dürer beherzigen und zu dem ihren machen,

der da sagte: «ich will gar nicht antikisch malen, oder italisch, sondern ich will deutsch malen!»»

In Düsseldorf findet Schlegel eine Himmelfahrt Mariä von Guido Reni, dessen Kunst er mit dem Worte «das leere kalte Ideal» bezeichnet.

Er sagt[235], man werde sich vielleicht wundern, daß er auch das Ideal unter die falschen Prinzipien der verirrten Kunst setze, aber das Wort habe mit der Zeit einen Sinn erhalten, der es als etwas durchaus Falsches erscheinen lasse. Man suche es nur in den äußeren Formen und sehe diese als das Erste und Letzte an, da doch allein die Bedeutung, der alle Formen nur dienen und zum Ausdruck verhelfen könnten, das Ziel des Ganzen sein könne.

«Sodann sucht man das Ideal in der Malerei, wie auch wohl in andern Künsten und Geistesschöpfungen, nicht in jener mysteriösen Vereinigung entgegengesetzter Elemente, nicht in jener absichtlichen Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen, die wohl Winkelmann und andre, die zuerst vom Ideal sprachen, gemeint haben mögen, sondern in einem bedeutungslosen Mittel, das, zwischen allen Extremen durchschlüpfend, nur das Unedle sorgfältigst zu vermeiden bemüht ist. Es gibt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte: die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein neues Lebendiges hervorgehoben: von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit selber in der Mitte liegen. Die andre Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ, und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in einem Ganzen denkt.»

Immer noch besser als dieses falsche Ideal sei das Suchen nach dem frappanten Effekt, was an Rubens und Rembrandt getadelt wird. Die moderne französische Schule aber vereinige beide Irrtümer.

Am Schlusse seiner weiteren Betrachtungen wirft Schlegel

die Frage auf: «Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem ein wahrer Maler wieder entstehen und sich erheben wird?»[236] und antwortet zunächst, wahrscheinlich sei es nicht, aber auch nicht unmöglich. Er faßt dann sein Urteil über den Verfall der gegenwärtigen und die Aussichten der zukünftigen Kunst in folgenden bedeutsamen Worten zusammen:

«Woran es liegt, daß es keine Maler mehr gibt, und was denen, die sich gegenwärtig in der Kunst versuchen, dazu fehlt, das ist ganz klar; teils freilich die Vernachlässigung des Mechanischen, besonders der Farbenbehandlung, am meisten aber das innige und tiefe Gefühl. Mit dem Gefühl ergibt sich der richtige Begriff und Zweck von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung derselben war es, was den alten Malern die Hand führte, und nur bei einigen wenigen ist auch das hinzugekommen, oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann: das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo und des Dürer sich freilich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht ihr die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studieren, die jenen selben Geist atmet. Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur ins Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Uebersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen Daktylengeklapper die alte Anmut weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Poeten der Italiener, ja der Spanier, nebst dem Shakespeare, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie haben können, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seien die beständigen Begleiter eines jungen Malers, die ihn allmählich zurückführen könnten in das

alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Ein Extrem wird vielleicht das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug sein möchten? — Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen, wenn er vielleicht gar von mehreren, die nicht alle gleich gewachsen dazu wären, versucht werden sollte; es würde ungefähr gehen, wie seit einiger Zeit in der Poesie. Sichrer aber bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabei besonders mehr den Stil der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt sein, der sichre Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntnis derselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße Idee der Kunst und Malerei führen kann. Denn die altdeutsche Malerei ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, seltsameren und tief-

sinnigeren christlich katholischen Sinnbildern länger treu geblieben, deren sie einen weit größern Reichtum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen bloß jüdischen Prachtgegenständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen ins Gebiet der griechischen Fabel genommen hat.»

Das ist jenes «System», von welchem Runges Bruder glaubt, es sei wesentlich aus Philipp Otto Runges Gedanken entstanden, die Friedr. Schlegel in den ersten Monaten des Jahres 1802 in Dresden vernommen habe.

Es kommen also für die Prüfung dieser Angelegenheit als letztes Zeugnis der Kunstanschauung Runges ein Brief von ihm vom 7. 4. 02 (II, 133f.), vor allem aber das Hauptdokument seiner Ansichten, der große Brief vom 9. März dess. Jahres in Frage.

Bei einem Vergleich drängen sich die beiderseitigen Ansichten über das Verhältnis der Kunst zur Religion in den Vordergrund. Nach Runge kann die Kunst nur aus der inneren Religion des Menschen entstehen, nach Schlegel aus der Religion oder mystischen Philosophie.

Infolgedessen ist für beide die Kunst nur insofern Kunst, als sie symbolisch ist. Sie ist Sprache, sagt der eine, der andere sagt Schrift. Ueber den inneren Gegenstand der Kunst sind sie sich also einig, denn ist das «Rätsel unsres eignen Gefühls» etwas anderes als «das Gefühl unsres Zusammenhangs mit Gott», wenn man von der individuellen Verschiedenheit der religiösen Begriffe absieht?

Aus diesen Ansichten ergibt sich bei beiden die Feindschaft gegen den herrschenden Klassizismus, der auf Mengs Nachahmungstheorie beruht. Lediglich hierauf zielt auch Schlegels Bekämpfung der Trennung von Kolorit, Zeichnung usw., die Runge nur gibt, um das Entstehen des Kunstwerks zu schildern. Er genügt dabei vollständig der Schlegelschen Forderung nach harmonischer Einheit aller dieser Teile. Das ergibt sich z. B. aus der Bemerkung, der «Ton» sei der letzte Anklang der Empfindung.

Bei Runge hängt mit der Feindschaft gegen den Klassizismus, der nicht der «Empfindung» entspreche, die Gegnerschaft

gegen Aufgaben zusammen, denn hier sei erst der Gegenstand da, statt daß man von der Empfindung anfange. Auch Schlegel hat, wie die Aeußerung anläßlich des Enthusiasmus in Fra Bartolomeos Altarbildern beweist, für die Gefahr des Zwangs einer Aufgabe Verständnis, aber er wird inkonsequent und gerät in Gegensatz zu Runge in der merkwürdigen Idee von der Ausführung Dürerscher Zeichnungen als Gemälde.

Diese Inkonsequenz erklärt sich wohl daraus, daß er in den von ihm besonders hervorgehobenen Bildern einen Ausdruck seiner religiösen Anschauungen fühlte und sich deshalb nicht bewußt wurde, daß bei dem von ihm vorgeschlagenen Verfahren ebenfalls das Gefühl fehlen könne.

Ein andrer Widerspruch liegt in den Gedanken, die sich auf die Gattungen der Kunst beziehen. Das kommt daher, daß es Schlegel an sich gleichgiltig ist, woher die Symbole genommen werden, wenn nur das Kunstwerk symbolisch ist.

Runge dagegen sagt: eine neue Zeit — eine neue Kunst. Er findet die Symbole der alten Historie nicht dem Zeitgeist entsprechend und sieht, daß das, was noch niemand in der Landschaft dargestellt habe, der einzige Gegenstand der Kunst, von ihm gerade in der Landschaft empfunden werde. So will er zur Landschaft greifen.

Allerdings eben nicht Landschaft im alten Sinne, sondern in seinem neuen hochsymbolischen Sinne. Darin trifft er das, was Schlegel schließlich von einem neuen Künstler zu ahnen scheint: «wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt.»

Schlegel hält dies für zu schwierig und fast aussichtslos und schlägt deswegen vor, die von den alten Meistern betretenen Pfade weiter zu wandeln — nicht: sie nachzuahmen — und die katholischen Sinnbilder zum Ausdruck des Gefühls zu benutzen.

An eine Entlehnung der Idee der Natursymbolik von Runge wird kaum zu denken sein, denn der kommt erst richtig dazu, als Schlegel längst nicht mehr in Dresden ist. Andrerseits hat Runge hierin auch nicht von Schlegel gelernt, denn als er das vierte Heft der Europa bekam, war er schon mitten

in seinen Entwürfen zu den Tageszeiten. Für briefliche Uebermittelung haben wir keine Zeugnisse. Schlegel kann in Dresden nur erfahren haben, daß sich Tieck und Runge für die Landschaft als Kunst der Zukunft entschieden hatten. Ueberdies wird ihm Tieck mitgeteilt haben, was Runge in «Amors Triumph» darstellen wollte, und wir wissen ja, daß in der poetischen Beschreibung schon bis zu einem gewissen Grade Natursymbolik vorkommt. Dies im Verein mit den Ideen Novalis', dessen Testamentsvollstrecker er ebenso wie Tieck war, mag in Schlegel selbständig den Gedanken an eine Natursymbolik, wie Runge sie in den «Tageszeiten» brauchte, erzeugt haben.

Im ganzen muß man wohl annehmen, daß die Aehnlichkeiten in den Anschauungen beider hauptsächlich auf die gemeinsame Quelle der Ende des 18. Jahrhunderts erschienenen Schriften von Tieck und Wackenroder zurückzuführen sind[237].

Wenn wir alles zusammenfassen, so können wir sagen, daß Runge ein romantischer Maler war, da sich seine Kunstanschauung aus den Ideen Tiecks und Wackenroders heraus und unter dem persönlichen Einflusse von Tieck entwickelt hat.

Man muß aber, wenn man dies sagt, zwei Richtungen in der «romantischen Malerei», worunter bis vor kurzem eigentlich nur die Nazarener verstanden wurden, unterscheiden.

Es wäre nicht ganz treffend, wenn man beide Richtungen so trennen wollte, daß man sagte, die eine Klasse lasse sich auf Friedrich Schlegel, die andere auf Tieck zurückführen[238]. In Wahrheit gehen beide auf e i n e Quelle zurück und diese Quelle fließt in Tiecks und Wackenroders Schriften zur Kunst.

Hier finden wir das Gemeinsame jener beiden Richtungen ausgesprochen: die Erkenntnis der Notwendigkeit des Zusammenhanges von Kunst und Religion; hier finden wir aber auch schon die Wege vorgezeichnet, durch deren Beschreiten sie sich trennten.

Ich habe in der vorliegenden Untersuchung naturgemäß die Tendenz zur Landschaft im Sternbald hervorgekehrt. Sie ist aber im Verhältnis zu dem Hinweis auf die Kunst der alten Italiener und Deutschen, welcher in allen dreien der fraglichen Schriften vorherrscht, eine Nebentendenz.

Während nun Schlegel die Haupttendenz, wenn man so sagen darf, ergriff und in der «Europa» zu einem förmlichen System ausbildete, in welchem die Konsequenz aus dem Hinweis auf die Landschaft nur in Gestalt einer Ahnung zu spüren ist, wirkte dieser in Tieck selbst weiter und gewann schließlich die Oberhand zu der Zeit, da sich der Dichter — von naturphilosophischen Gedankengängen beeinflußt — mit einem gleichgesinnten ernsten jungen Künstler wie Runge über die Kunst aussprechen konnte.

Tieck und Runge stellten den Schlegelschen Darlegungen nichts ähnliches gegenüber. Erst lange Jahre nach Runges Tod kamen seine «Hinterlassenen Schriften» heraus, die man nun allerdings in Parallele zu den Europa-Artikeln setzen kann.

Die «romantische Malerei» überhaupt geht auf Tieck und Wackenroder zurück, deren Ideen auf der einen Seite von Schlegel weiter ausgebildet das Nazarenertum erzeugten, auf der anderen Seite unter Tiecks eigenem Einflusse in Runge zur Landschaft führten [219].

ANMERKUNGEN.

[1] Die Frage, wie Goethe zu den in den Propyläen kundgegebenen Anschauungen gelangt ist, beantwortet Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895.

[2] s. Einleitung i. d. Prop.

[3] s. Wahrh. und Wahrsch. d. Kunstw.

[4] s. d. Samml. u. d. Sein., 6. Br.

[5] Ebenda: «Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talentes nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei (es besteht die Annahme, ein Künstler habe einen Hund ganz naturgetreu nachgebildet — nachgeahmt) nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umtäte, dergestalt, daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte. — Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen. — Ich. Ohne Zweifel!»

[6] a. a. O. 5. Br. heißt es: « . . . . Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hochorganisierten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt: er ist aber nicht die Gestalt selbst . . . . » Im 8. Briefe, in welchem eine Klassifikation der unvollkommenen Künstler gegeben wird, finden wir als 3. Abteilung die Charakteristiker genannt. Es wird darin gesagt: « . . . . Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren, so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.»

[7] a. a. O. 6. Brief.

[8] Goethe nennt die Schönheit, soweit sie sinnlich wahrnehmbar ist, auch Anmut und hält sie für untrennbar von dem Begriff eines Kunstwerkes: Laokoon. — Im 5. Brief von dem Sammler und die Seinigen heißt es: «Das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.»

[9] s. Wahrh. u. Wahrsch. d. Kunstw. — Einleit. i. d. Prop. — Laokoon. — D. Samml. u. d. Sein. 2. Br.

[10] Laokoon.

[11] Einl. i. d. Prop.

[12] Laokoon.

[13] Vgl. zu der Wendung in Runges Kunstanschauung seinen Brief vom 31. Januar 1802 (II, 112 ff. Die im Text genannte Nachricht von der Bekanntschaft mit Tieck ist datiert vom 2. Dezember 1801). Er hatte die Entwürfe zu der weimarischen Preisaufgabe und ein Selbstbildnis seinen Hamburger Freunden gesandt und der Bruder teilte ihm ihre Ansichten darüber mit. Von dem Urteile des Malers Hardorf über das Porträt heißt es (II, 113/114 i. d. Anm.): « . . . . Es sei natürlich, daß diese Periode, die Sehnsucht nach dem Ideal, die Empfindsamkeit, der Geschmack, bei Dir herankomme, denn keiner sei ihr noch entgangen, und sie habe schon so manchen verdorben. — . . . . So lebhaft er Dir das sorgfältige unermüdete Studium der Antike, als der echten Quelle alles Geschmacks empfiehlt, so ist doch dieses nur als Studium. In Deine eigenen Produkte, von was immer für einer Art, rät er Dir hingegen, so wenig als möglich, ja wo möglich nichts von jenen Idealen zu übertragen, sondern darin ganz Deinem eigenen Geist und der Natur zu folgen . . . . » Darauf beziehen sich die folgenden Worte Runges (S. 113 f.) in dem angezogenen Briefe: « . . . es ist wohl wahr, was er gesagt, daß in mir die Sehnsucht nach dem Ideal erwacht; glaubt aber dabei nicht, daß ich mich von der treuen Nachahmung der Natur losgerissen habe. Daß ich freilich auf dem Wege war, leugne ich Dir nicht, und daß mich diese Rezension wieder auf mich selbst aufmerksam machte, so daß ich nun einmal wieder umkehre und zusehe, ob es auch wahr ist. Ein klein wenig, glaube ich, bin ich übergeschnappt gewesen, war schon aufmerksam auf mich, konnte mirs aber selbst nicht ganz deutlich machen, bis ihr es tatet; nun stehe ich fest . . . » Die im Text zitierten Stellen, die seine entschiedene Abkehr von Weimar zuerst zu erkennen geben (I, 5 ff.), stammen aus dem Februar 1802.

[14] Herzens-Ergießung. 8. St. Ferner erinnere man sich der Worte des Lukas von Leyden über fremde Kunst und über die antiken Bildwerke (Sternb. 1. Druck: I, 191, 193; Schrift. XVI S. 95 f.) und anderer Stellen mehr.

[15] Steffens, Was ich erlebte, IV. S. 392.

[16] «Kunst» und «Kunstwerk» bedeuten, wenn der Sinn nicht deutlich anderes besagt, bei Runge erklärlicherweise immer Malerei und Gemälde.

[17] Wenigstens in Stunden starker Phantasietätigkeit. Sonst findet sich auch das Wort «Glaube» (s. weiter unten im Text).

[18] Vgl. hierzu II, 253: Seine Braut hat die Befürchtung ausgesprochen, Runge wolle katholisch werden; darauf antwortet er ihr unterm 22. Dezember 1803 und bekennt seinen Glauben: « . . . . — — Liebes Kind, daß ich Gottes Gebot halte und an Jesum Christum seinen Sohn glaube, daß Er ihn gesandt hat, uns von der Gewalt des Teufels zu erlösen, und daß Jesus die Welt überwunden hat; daß ich diesen Glauben, der in Gottes Wort begründet ist, immer lebendiger mir zu eigen zu machen suche, und daß in ihm meine Liebe zu der Welt und mein höchstes Vertrauen auf Deine Treue und Liebe beruhet — weißt Du . . . . »

[19] Für die Neigung, alles, selbst Lebloses zu beseelen, haben wir bei R. schon sehr frühe Zeugnisse, so daß sie wie eine aus kindlichem Spiel herüber gerettete Weise des Verkehrs mit der Außenwelt erscheint — eine Weise, die sich später umwandelte in eine besondere künstlerische Form der Naturauffassung (vgl. Text S. 61 ff.). Unterm 1. August 1798, z. Z. seiner ersten Liebe (zu einer Unbekannten) schreibt er einmal (II, 14): «Sieh', wenn ich etwas sehe, es mag nun sein ein schöner Baum, ein schönes Gemälde, ein schöner See, ein Mädchen, Knabe oder Mann, eine Säule, Sachen, die gar nicht zusammen zu gehören scheinen, ja ich möchte

sagen ein Tier, wenn auch noch so gemein, es ist mir in allem, selbst in einem Stück Holz, bisweilen wie ein Wesen, was allem gleich eigen ist und worin alles und jedes zusammenhängt, ich weiß nicht, wie ich es nennen soll, ich könnte sagen der lebendige Geist Gottes, der uns aus allem hervorleuchtet.»

Vgl. auch II, 11 und II, 178, wo er schreibt, daß es ihm, eben von schwerer Krankheit genesen, vorgekommen wäre, «als ob alle Büsche und Blumen» ihn verständen. — Das Erlebnis fällt nach II, 444 ins Jahr 1792 oder früher (R. *1777).

[20] Vgl. Solger, Erwin II, S. 32: «Was in dem Künstler schafft, ist die Idee oder das göttliche Leben selbst ....» Schelling (1. Abt. Bd. 5, S. 458 u. 460) bestimmt dieses «innewohnende Göttliche», das «Genie», den «ewigen Begriff des Menschen in Gott» als das «unmittelbar Hervorbringende des Kunstwerkes».

[21] Vgl. II, 95: «.... ich wollte dir deutlich zeigen, wie die Liebe und das Leben allein durch Christum in die Welt gekommen ist — — —.»

[22] Vgl. auch noch I, 71 (vermutlich a. d. Jahre 1806): «.... Wie das ewige Licht im Anfange alle Kreatur und alle Farbe erzeugte, daß es sich selbst erschaute in seiner innersten Herrlichkeit — so auch wirket die innigste Sehnsucht des Gemütes, daß es alle Kreatur in Liebe durchdringe, damit sie in ihrer tiefsten Erkenntnis dem eigensten Sein, das über alle Erkenntnis hinaus in uns liegt, sich zum würdigen Opfer bringe.» (Zur «Liebe» ferner noch II, 147.)

[23] Herz.-Erg. 8. St.

[24] Man könnte hier vielleicht mit Novalis (Schrift. II, 115) von einem Zustande sprechen, in welchem sich der Mensch «mit Bewußtsein jenseits der Sinne befindet, ein übersinnliches Wesen ist».

[25] Die im Text gegebene Deutung der «Inspiration» beansprucht nur für diesen speziellen Fall Geltung!

[26] Vischer, d. Schöne u. d. Kunst, 224 ff.

[27] Da sich dieses Zitat im Zusammenhang auf eine Stelle aus einem mir unbekannten Briefe von Runges Bruder D. bezieht, habe ich es in der Zusammenstellung von Belegstellen nicht mit gegeben.

[28] Ob es sich nun hierbei um eine vollkommene Verschmelzung handelt, oder ob die Verbindung eine lockere ist — so, daß innerhalb des Zustandes der Verzückung die eigentliche Eingebung als ein Moment zu denken ist (vgl. S. 16 f.) (etwa wie das plötzliche Sichtbarwerden einer unbekannten nächtlichen Gegend, in die ich im Finstern gekommen bin, durch den Blitz) — das dürfte schwer zu entscheiden, für das Verständnis Runges aber gleichgiltig sein. — Uebrigens können auch andere Menschen als Künstler «Eingebungen» in dem von mir gebrauchten Sinne haben, es fehlt ihnen aber die Begabung und daher auch der Verwirklichungstrieb in dieser Richtung.

[29] Fechner II, 3.

[30] Vischer, a. a. O. 221.

[31] vgl. Schelling, 1. Abt. Bd. 5, S. 375.

[32] Carus (Briefe, S. 43 f.) sagt, «Vorstellung» (Verstand) und «Empfindung» verhielten sich zueinander «wie Form zum Stoff, wie Sprache zur Musik, wie Individuelles zur Totalität». Im Vorstellen erscheine der Mensch für sich als Einheit, werde der Beziehung einzelner äußerer Gegenstände auf sich als Vorstellung fähig, — in der «Empfindung» dagegen nehme er sich als Teil eines größeren, ja unendlichen Ganzen wahr, werde der Beziehungen seines Selbst auf die Gesamtheit der übrigen Natur sich

bewußt «Das Letztere als Richtung auf das Unendliche ist eben deshalb ein Unbegrenztes (daher die Tiefe, das Unaussprechliche der Empfindung); das Erstere als Richtung auf das Endliche ist ein Begrenztes (daher die mögliche Schärfe und Klarheit in der Vorstellung). Empfindung und Vorstellung sind also die Elemente, in welchen all unser geistiges Leben sich regt.»

[33] So wird I, 103 der Inhalt der «Tageszeiten» mit «Phantasien» bezeichnet.

[34] Vgl. Volkelt, I, 316ff. — Zu dem ganzen Abschnitt sei noch bemerkt, daß I, 35 (oben gegenüber der Empfindung und dem Verstande den Lehren der Religion eine ähnliche Stellung eingeräumt wird wie diesem gegenüber der Empfindung durch die Aufgabe, die Phantasien einzudämmen und der Spekulation Zügel anzulegen. Jene erwünschte Vereinigung von Verstand und Empfindung wird also mit Hilfe der Religion erzielt.

[35] Näheres über Symbolik, soweit sie hier in Betracht kommt, s. S. 79ff.

[36] Das «Suchen» ist höchstens vor Eintritt der Inspiration denkbar, womit nicht gesagt wird, daß es durch diese abgelöst werden muß.

[37] Popp, Malerästhetik, S. 302ff.

[38] «Stimmungssymbolische Einfühlung und Illusion» vgl. Volkelt, I, 212ff. 258ff. 297f.

[39] Daß es schließlich auch zur Ausführung kommen muß, ist damit nicht gesagt, aber zunächst wird das energische Streben nach Verwirklichung immer vorhanden sein; — vgl. Vischer, d. Schöne u. d. Kunst, S. 221

[40] vgl Schmarsow, z. Frage n. d. Maler, S. 45.

[41] Schmarsow, a. a. O., S. 36ff. 76.

[42] Später in der «Farbenkugel» rechnet er das Helldunkel mit zur «Zeichnung», von der er (I, 114, § 3) sagt, es vereinigten sich in ihr «die Kenntnis von der Form, der Proportion, von den perspektivischen Verhältnissen und der Beleuchtung der Gegenstände».

[43] Worauf mir z. B das unvollendete Gemälde «Ruhe auf der Flucht» (Kunsthalle, Hamburg) hinzudeuten scheint.

[44] Helmholtz, pop.-wiss. Vortr. III, 65ff.

[45] Zum Vergleich lese man die entsprechenden Auslassungen A. W. v. Schlegels, Schellings und Solgers: Schlegel, Vorles. S. 484ff — Schelling, 1. Abt. 5. Bd. S. 519ff. 527ff. 541ff. (zu Kolorit als «absoluter Indifferenziierung der Materie und des Lichts» vgl. Novalis, Schriften II, 236, Farbe betr.), Solger, Vorles 328ff.

[46] Geb. 1722 in Venedig, gest. 1795 in Dresden, wo er a. d. Akademie tätig war. In der Galerie befindet sich von ihm nur eine Kopie des Freskobildes «Jesaias» von Rafael zu S. Agostino-Rom (vgl. Katalog, gr. Ausg. 1905, S. 61).

[47] Diese Notizen sind einer Reihe von Zusätzen entnommen, die Runge zu Waagens Katalog der Hamburger Kunstausstellung von 1805 gemacht hat. — Andere kunstgeschtl. Bemerkungen s. S. 127.

[48] Interessant ist, daß hier noch Rembrandt als Repräsentant der wahren Kunst auftritt, später, als Runges Kunstanschauungen ihre Eigenheit gewonnen haben, geschieht das nicht mehr. — Uebrigens war während der Kopenhagener Zeit Runges Geschichtsauffassung viel unbefangener, aber auch weniger persönlich. Am 8. I. 1799 schreibt er an einen Bekannten, von dem er einen Brief erhalten hatte: «Uebrigens noch einiges wegen der Maler, die Sie anführen. Sie haben den guten Rembrandt

vergessen und getan, als ob er gar nicht in der Welt wäre. Mich dünkt, jeder große Maler hat so seine Liebhabereien gehabt; in allen Dingen ist noch keiner der größte gewesen. So groß Rafael im Ausdruck und in den reinen Formen seiner menschlichen Figuren ist, ebenso groß, dünkt mich, ist Rembrandt in dem bezaubernden Lichte seiner Werke, so komisch er auch bisweilen in seinen Figuren uns vorkommt, und wenn es bei ihm alles nach der holländischen Kleidung schmeckt, so sieht man doch an dem Licht, das er über diese Figuren ausgießt, den gewaltigen Geist, der mit eben der Sicherheit hindurch in das innerste unsrer Gefühle zu dringen weiß, es eben so sehr in seiner Gewalt hatte, wie Rafael in seinem Fach; auch, dünkt mich, stehen er und van der Neer in eben dem Verhältnis gegen andre Maler dieser Art, wie Rafael in Schönheit der menschlichen Figuren gegen andre im Verhältnis steht.» (II, 21 f.)

[49] Noch in jenem Briefe vom 6. 10 1801. in dem er sagt, er wolle der Sprecher der neuen Kunst werden, schreibt er: « . . . . dann ein herzlicher Wunsch, in Frankreich und Italien viel von Rafael zu sehen — und zu euch zurückzukehren.» (II, 93.)

[50] Es würde zu weit führen, hier näher auf die Frage der Kunsterziehung usw. einzugehen. Die in Betracht kommenden Stellen sind: II, 189 (28. 12. 02), dazu I. 29 f. (13. 1. 03); I, 266 (18. 8. 07); I. 178 (3. 11. 09); I, 179 f. (4. 1. 10); I, 158 (1. 2. 10), dazu I, 191 (undatiert).

[51] Runge will zwar die ästhetische Wirkung nicht als Zweck anerkennen (vgl. S. 26), aber ebensowenig will er auf Gefühlswirkung verzichten.

[52] Vischer, A. u. N., n. F. S. 308 f. 310. 311. — Volkelt I, 446: panpsychistischer Drang im Menschen.

[53] Vischer, a. a. O., S. 311.

[54] Vischer, a. a. O., S. 307.

[55] Beachte das «es ist mir wie» und das «als ob» in den in Anm. 19 angeführten Stellen.

[56] Der poetische Glaube beruht auf dem wirklich geglaubten gemeinsamen Ursprung des Menschen und der Natur als des göttlichen Schöpfungswerkes.

[57] Weimarer Preisaufgaben. Vgl. Einl.

[58] Die Mariendarstellung nimmt nicht nur bei Runge eine besondere Stellung bezüglich ihrer Klassifikation ein. — Vgl. A. W. Schlegel, Vorl. S. 219. Solger, Vorl. 147, Schelling, 1. Abt 5. Bd. S. 555, dazu auch Vischer, A. u. N., n. F. S. 303.

[59] Leicht zugängliche Abbildungen in «Die Freude» IV, Düsseldorf 1906. — «Der stille Garten», Düsseldorf u. Leipzig 1908. Ferner Düsseldorfer Monatshefte 1906, Heft 3 usw.

[60] Zur Entstehungsgeschichte der «Tageszeiten» vgl. folgende von Runges Bruder, dem Herausgeber der «Hinterl. Schriften», herrührenden Worte:

«Unser Künstler hatte in Dr. einen besonderen Hang zur Arabeske in sich wahrgenommen, der sich auch schon aus unserer Beschreibung seiner früheren Bilder, besonders aus den Rahmen, kundgibt. In dem Gedanken nun, auf dieses besondere Talent, für Zimmerverzierungen verwendet, seinen ersten Broterwerb zu begründen, wollte er den so gewöhnlichen Zyklus der Tageszeiten in leichten Entwürfen andeuten; allein von Anfang an bis an sein Ende, besonders aber damals, erhielt alles, was er begann, eine zu tiefe innere Bedeutung, die gegenwärtige Unternehmung aber vor allen andern einen so großen Gehalt, daß diese Darstellungen nach und nach seine ganze Lebens- und Kunstansicht und Gemütswelt in

sich aufnahmen; insonderheit auch, da sich an und mit ihnen der Begriff von dem Farbenganzen in ihm entfaltete, eine sehr unabhängige und selbstständige Gestaltung gewannen.» (I, 227.)

61 In der Kunsthalle zu Hamburg.

62 Volkelt, I, 151 f.

63 Volkelt, I, 159.

64 Demgemäß ist folgendes Wort über Rafaels Sixtina zu verstehen: «Ich besuche jetzt die Galerie fleißig. Als ich diesen Frühling zuerst hinaufging, war ich grade allein da; das herrliche Bild von Rafael ergriff mich so daß ich nicht wußte, wo ich war. Lieber Vater, ich möchte nur, daß Sie das Bild einmal sähen. Bei diesem Bilde begreift man erst, daß ein Maler auch ein Musiker und ein Redner ist; man hat eine höhere Andacht, wie in der Kirche. Der tiefe unergründliche Ernst und die ewige Liebe, die in dieser Mutter Gottes liegen, das dringt einem bis in die innerste Seele.» (II. 128; 10. 5. 02.)

65 Dieser «grenzenlosen Gestaltung» entspricht in den vorher erwähnten «vier Abwechselungen» das «erzeugend». S. 28 habe ich die «schaffende Kraft des Denkens und der Ueberlegung» im Gegensatz zur «zeugenden Kraft der Empfindung» eine «Gestalt suchende» genannt. Ich glaube, daß dies sachlich genügend begründet ist und daß man in dem Gegensatz meiner Deutung zu Runges hier in Betracht kommender Ausdrucksweise keinen Fehler zu erblicken braucht. Runges Begriffe sind, wie wohl jeder schon erkannt hat, nicht immer so klar geordnet, daß ein Wort allenthalben dasselbe bedeutete.

66 Schmarsow, z. Frage n. d. Mal. S. 52.

67 Wie diese Neigung des Menschen in der Kindheit der Völker zur Naturreligion führt, so kann sie auch in unserer Zeit bei einem in religiöser Beziehung führerlosen Kinde eine Art Naturreligion hervorrufen: vgl. Ludw. Richter, Lebenserinn. S. 55.

68 Lebenser. Jugendtageb. S. 49.

69 vgl. S. 121.

70 Ueber dem Gedicht-Fragment steht «Ev. Joh. Kap. 1». Gemeint sind Vers 1—5, deren Worte auch teilweise in den zur Symbolik des Lichts und der Farben angeführten Zitaten enthalten sind.

71 Ergänzend seien folgende Worte angeführt: «Recht viele Blumen mache ich, liebste Mutter, und vertiefe mich immer mehr in die lebendige Fülle der Farben. In den Blumen fühlt unser Gemüt doch noch die Liebe und Einigkeit selbst alles Widerspruchs in der Welt; eine Blume recht zu betrachten, bis auf den Grund in sie hineinzugehen, da kommen wir nie zu Ende. Ich kann mich gar nicht satt sehen, das Sehen wird mir recht von Tage zu Tage lieber, und ich freue mich immer mehr, daß ich so recht von Herzen aus darauf gefallen bin. Alles Lebendige hat in unsrer Seele seinen Spiegel und unser Gemüt nimmt alles recht auf, wenn wir es mit Liebe ansehen. Dann erweitert sich der Raum in unserm Innern und wir werden zuletzt selbst zu einer großen Blume, wo sich alle Gestalten und Gedanken wie Blätter in einem großen Stern um das Tiefste unsrer Seele, um den Kelch wie um einen tiefen Brunnen drängen, aus welchem bloß die Staubfäden als die Eimer und die tiefen Leidenschaften unsrer lebendigen Seele herauskommen und wir uns selbst immer verständlicher werden. — So ist die Dreieinigkeit der Farben das lebendige Wasser, das alle unsre Sinne auf das Eine was not ist in der Natur zurückführt.» (II, 220 f.; 15. 6. 03.)

72 Auch in weniger wichtigen Arbeiten wie in den Federzeichnungen zu den Heymons-Kindern (Rosen und Lilien; I, 251 f.), in den Aquarell-

zeichnungen «Freuden der Jagd» (blaue, gelbe, rote Blumen: I. 349 f.) und «Nachtigallengebüsch» (Winde und Iris; I. 353) u. a. sind Blumen symbolisch verwendet.

[73] Die Fortsetzung dieses Zitates kann als Ergänzung zu dem über die symbolische Bedeutung der Tages- und Jahreszeiten Gesagten dienen.

[74] Der letzte Satz dieses Zitates: «Wer in den Blumen das Heil sucht, der ist betrogen; und wer die Blumen gar nicht achtet, ist verloren» läßt erkennen, daß — wie schon festgestellt wurde — Runges Verhältnis zur Natur symbolisch und nicht mythisch ist, indem hier gesagt wird, daß er an die Bedeutung der Blumen nur poetisch, nicht wirklich glaubt.

[75] Nach Runges Tod komponiert von Louise Reichard, vgl. I, 249.

[76] Diese Selbsterkenntnis macht Sauerlandts Urteil hinfällig, welches besagt: «Beinahe in demselben Augenblick, in dem der Begriff der Landschaft als des wesentlichen Gegenstandes der neuen Kunst zum erstenmale wieder deutlich mit programmatischer Betonung, ausgesprochen wird . . . . . beinahe in demselben Moment verliert der Gedanke allen konkreten Inhalt. Denn indem Runge die Landschaft in ihre letzten Elemente, die einzelnen Pflanzen, die einzelnen Blumen zerlegt, hört sie als solche auf zu existieren — — —.» (Der stille Garten. Einleitende Bem. S. VI.)

[77] Volkelt; I, 152ff (auch zu dem folgenden!). Zu den untermenschlichen Gegenständen gehören auch die Farben. Auch sie können wohl nur Stimmungen (vgl. Text S. 106 unt.) symbolisch ausdrücken und zwar stehen ihnen dazu drei Wege offen: direkte, leiblich vermittelte und assoziiert vermittelte symbolische Einfühlung; Volkelt, a. a. O., S. 258 ff.

[78] Mit «Wirkung» des Lichts ist hier natürlich nicht die selbstverständliche der Sehmöglichkeit gemeint. Im übrigen vgl. Popp S. 118.

[79] Volkelt; I, 206.

[80] do. 134 ff

[81] Die Weimarer Kunstfreunde bezeichnen die «Tageszeiten» als Arabesken (Progr. z. Jenaischen Allg. Lit.-Zeitg. 1807; abgedr. II, 514 f.). — Görres dagegen (Heidelb. Jahrb. der Literatur 1808, 1. Jahrg. 2. Heft; abgedr. II. 515 ff.), der eine eigenartige poetische Deutung der vier Zeichnungen gibt, lehnt die Bezeichnung Arabeske ab und schlägt dafür «Hieroglyphen» vor. Durch dieses bei den Romantikern sehr beliebte Wort wird die Schwere und Hoheit des Inhalts angedeutet, welche ja allerdings der Ausdruck «Arabeske» nicht ahnen läßt. Runge selbst sagt: «Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen — — —.» (I. 27.)

[82] Ludwig Berger (1777—1830), Mendelssohns Lehrer.

[83] Runges Farbenkugel wird noch heute zur Darstellung der Farben verwendet. Besprochen wird sie z. B. bei Brücke, Physiol. der Farben, S. 53 (über die Unzulänglichkeit der Kugel vgl. ebda. S. 64 ff.) und — in unserer Zeit — bei Wundt, Grundz. der phys. Psych. II, 161 ff.

[84] Zu Goethes Farbenlehre vgl. insbes. Pfaff, Ueber Newtons Farbentheorie etc.

[85] vgl. Graetz, d. Licht u. d. Farben, S. 38 f.

[86] vgl. hierzu Brücke, a. a. O., S. 173 ff. und Helmholtz, a. a. O., S. 88 ff.

[87] Wie sich Runge die Verbindung zwischen Theorie und Praxis der Kunst dachte, wie er selbst zu praktischen Versuchen überging (mehr sind die unten erwähnten Studien in Runges eignen Augen nicht!) kann man aus folgenden Worten entnehmen:

«Besonders wünschte ich Ihnen meine Versuche und Ansichten mitzuteilen, welche die Behandlung der allgemeinsten Luft- und Erleuchtungseffekte in der Malerei betreffen. Eine sichere Methode und Lehrart für die praktische Behandlung in der Malerei ist unmöglich eher zu erwarten, bis wir die Totaleffekte in der Natur so ansehen, als wären es Bilder oder Gemälde, in denen wir die Behandlung übereinstimmend mit dem, was sie bedeuten, dartun. Dann findet sich vieles von selbst; ist erst eine Verständigung über das Verhältnis des Lichtes und der Materie durch Vermittlung der Farben nur im allgemeinen möglich, so haben unsre Farben auf der Palette dieselbe Bedeutung, und welcher Künstler wird es ertragen können, daß der Gebrauch derselben mit dem im Widerspruch stehe, was er als Naturverhältnis und als Pigment in ihnen erkennt?

Es lassen sich bloß durch die richtige Behandlung so bestimmte Effekte hervorbringen, die ohne dieselbe nicht hervorgebracht werden können, und wenn man auch einen und denselben Effekt auf verschiedene Weise erreichte, so muß doch jede Weise konsequent in ihrer Art verharren, und wird sodann doch die eine Weise sich bequemer und sichrer ausweisen wie die andre. — Sollte ich mehr Zeit hierfür gewinnen, so würde ich ausdrücklich einige Studien als Beweise ausarbeiten, z. B. eine glatte Meeresfläche, in welcher sich ein heiterer Himmel rein spiegelt, ohne alles Weitere, und so, daß die Spiegelfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnenaufgang und -untergang als bloße Erscheinung in der Luft charakterisiert; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effekte. Dieses ist nach meiner Meinung das Ziel, welches wir erreichen müssen, und wir sind alsdann wahrlich einen Schritt weiter gekommen, wenn wir den Moment auszudrücken imstande sind, nicht bloß der Zeit, sondern auch des Wirkens der Elemente im Universum der Erscheinung; und wenn wir den Ton und Klang der Luft selbst verständen, so hätte die Wissenschaft den Spielraum für das Gefühl des Künstlers erweitert, indem sie dasjenige in sich aufgenommen, was ihm bisher bloß aus einem richtigen Gefühl gelang.» (I, 180f.; 1. 2. 0, vgl. auch I, 189, zitiert auf S. 223.) Ich glaube nicht, daß man wie Sauerlandt (d. stille Gart., einleit. Bem. S. VIII) will, unter diesem «Ziel» das endgültige Ziel im Sinne Runges verstehen darf, sondern daß es sich hier um das Ziel der technisch-wissenschaftlichen Studien handelt.

Runges Bruder bemerkt hierzu, daß der Künstler tatsächlich auch solche landschaftliche Studien ausgeführt hat (I, 243).

[88] Die hier beigefügten Anmerkungen entstammen anderen Entwürfen usw. über dieselbe Sache (vgl. I, 88, Anm. 1).

[89] «Gedichte von Ludwig Theobul Kosegarten», Leipzig 1788; 2 Bände.

[90] Hierher gehören «Der Eichbaum» (Bd. I, S. 165ff.), «Ein Herbstmorgen» (S. 186 ff.), «Der Nachtsturm» (S. 197 ff.), «Der Rugard» S. 220 ff.), «Rugard im Sturm» (S. 228 ff.), «Rugard im Schnee» (S. 232 ff., zitiert), «Ralswiek» (S. 236 ff.), «Stubniz und Stubbenkammer» (S. 239 ff.), «Die Freunde» (S. 271 ff., zitiert), «Post nubila Phoebus» Bd II, S. 69; an die Sonne an einem Wintermorgen», «Ein Dezembermorgen» (S. 197 ff.), «Die Narzisse» (S. 201 ff.), «An Kiesows Fluren» (S. 214 ff.), «Frühgesang» (S. 217 ff.), «An einem Gewitterabend» (S. 228 ff.), «An die scheidende Sonne» (S. 233 ff.), «Herbstlied» (S. 266 ff.). Ueberdies Gedichte, die Uebersetzungen oder Umdichtungen aus den Werken anderer sind.

[91] Man denke an die Beschreibung eines eignen Bildes bei Carus, Lebenserinnerungen usw. I, 158.

[92] Hierher gehören außer den vorhin genannten Gedichten «Die Un-

schuld» (Bd. I, S. 23 ff.), «Frühpsalm» (S. 31 ff.), «Das Wehen des Alliebenden» (S. 32 ff.), die Osteridylle «Die Fischer» (S. 73 ff. zitiert), «Dem Unbekannten» (S. 85 ff.), «Nachtgedanken» (S. 93 ff. zitiert), «An Barkow» (S. 101 ff.), «Eine Blume auf ihr Grab» (S. 116 ff.), «Die Ralunken» (S. 131 ff.), «Wunna. Am Frühlingsmorgen» (S. 170 ff.), «Telynhards Klage um Wunna» (S. 173 ff.), «Allwill und Allwina» (S. 180 ff.), «Bei Salgars Abschied» (S. 189 ff.), «Wunnas Tränen» (S. 192 ff.), «Abschied von Hulda (S. 207 ff.), «Hulda und Vaterland» (S. 210 ff.), «Abschied von Hyldathen» (S. 252 ff.), «Klage Telynhards um seine Fernen» (S. 257 ff.), «Melancholikon» (S. 266 ff.), «Das Fräulein von Garmin» (S. 275 ff.), «Elegie» (1., 3. u. 4. an Jinny 305 ff., 314 ff. u. 319 ff., zitiert), «Vinval und Vinvela» (S. 329 ff.), «Sie und Mai und Nachtigall» (S. 338 ff.), «Das Hünengrab» (S. 384 ff.), «Untergang» (S. 389 ff.), «An Spalding» (S. 390 f.), «Das Blättchen» (Bd. II, S. 120 ff.), «Die Gräber von Dustra» (S. 143 ff., zitiert), «An Rosa» II (S. 238 ff.), «Die Wehmut der Erinnerung» (S. 245 ff.), «Das Erwachen» (S. 248 ff.), «Nachtgesang» (S. 271 ff.), — «Des Einsamen Abendklage» (S. 344 ff.).

[93] So in folgenden Gedichten: «Die Sprüche Jehovahs» (Bd. I, S. 57 ff., zitiert), «Klage um Lotte von Platen» (S. 106 ff.), «Der Aurikelnstrauß» (S. 178), «Allwill und Allwina» (s. o.), «Hulda» (S. 203 ff.), «Das Fräulein von Garmin» (s. o. — zitiert), 2. u. 3. «Elegie» an Jinny (S. 310 ff.), «An Mina» (Bd. II, S. 80 ff., zitiert), «Klage» (S. 117 ff.), «Am 25. Geburtstage» (S. 136 ff.), «Schön Hedchen» (S. 161 ff.), «An Molly» (S. 209 ff.), «An Rosa» (Elegie, S. 325 ff.), «Lied» (S. 342 ff.) und «An Hippolyta» (S. 410 ff.).

[94] Dieses Bild findet sich in «Allwill und Allwina», mehrmals in «Ritogar und Wanda» (Bd. II, S. 3 ff., zitiert), in einer «Elegie» (S. 310 ff.).

[95] Der Bruder berichtet (II, 445), Kosegarten habe dem Vater des Künstlers in späteren Jahren schriftlich versichert, «daß der Beruf des jungen Mannes zum Künstler seit seiner Erschaffung entschieden gewesen sei».

[96] So steht vielleicht Runges Selbstbeobachtung, die den Inhalt der in Anm. Nr. 19 wiedergegebenen Stelle bildet, in Zusammenhang mit seinem Verkehr mit Kosegarten.

[97] In Hamburg wurde R. mit dem Dichter Matthias Claudius bekannt und vertraut. Dieser Verkehr dürfte auf Runges anerzogene Frömmigkeit fördernd und erhaltend eingewirkt haben. Auch bei Claudius lenkt wie bei Kosegarten die Schönheit der Natur den Sinn auf Gott, vgl. z. B. Werke II, 40 f. in «Frau Rebecca mit den Kindern an einem Maimorgen» oder 68 f. «In der Allee zu Pyrmont».

[98] Herz.-Erg. 1. Dr. S. 131 ff., Neudr. S. 82 ff.

[99] Ebenda, 1. Dr. S. 100.

[100] Phant. I, Nr. 5.

[101] Sternb. a) I. 345 f. — b) 166/167.

[102] Phant. S. 24 ff.

[103] Herz.-Erg. 1. Dr. 133 ff. — vgl. Anm. 99.

[104] Herz.-Erg. 1. Dr. 155, Neudr. S. 98.

[105] Sternb. a) II, 113 f. — b) 277. — Vorher, auf dem Wege zum Einsiedler, ist es Sternbald vorgekommen (a) S. 105 ff.), als ob die Natur zu ihm spräche, so daß er sie erkannt hat als «die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet». Wenn diese hochpoetische Stelle in ihrer Auffassung von Gott und Natur sehr an den Naturgott «Pan» in dem Gedichte «Phantasus» (Schriften IV, S. 141 f.) erinnert, so ist doch wohl hier die Hieroglyphe «Natur» mehr als Bild Gottes, nicht als sinnliche Form Gottes gedacht.

[106] Das spricht er zwar nicht so aus, es ergibt sich aber, wenn man

das, was er von der Kunst im allgemeinen, wie von der Landschaft im besonderen verlangt, mit den auf S. 62ff. zusammengestellten Zitaten vergleicht.

107 Sternb. a) I, 88; b) 45 f. u. a) II, 171; b) 301.

108 Sternb. a) II, 176; b) 303. Was hier mit «allegorisch» bezeichnet wird, dürfte wohl dasselbe sein, was wir symbolisch nennen, denn es handelt sich allem Anscheine nach nicht um etwas verstandesmäßig zu erfassendes. Die hier gemeinten Darstellungen dürften demselben Kreise angehören wie die kurz vorher (a) II, 173) genannten «heiligen Familien». Davon ist im Text S. 71 (Anm. 58) die Rede. Zum Unterschied von A. W. Schlegel scheint Tieck im Hinzutreten einer anderen Person zur Jungfrau mit dem Kinde noch nicht den Uebergang zur «Historie» zu sehen. (a) II, 124. — b) S. 282 ist «allegorisch» in einem weiteren Sinne gebraucht; auch dort würden wir «symbolisch» sagen.)

109 Sternb. a) I, 112; b) 56 f.

110 Andere Berührungspunkte von Runges Anschauungen mit den in den Herz.-Erg., den Phant. und im Sternb. vertretenen Ansichten sind mehr nebensächlicher Natur und deshalb im Text nicht mit erwähnt. Hierher gehören die zur Einl. unter Nr. 14 angemerkten Stellen, ferner die Worte über die Liebe im 5. Stück der Herz.-Erg. Ueber die Kunst der Mengs, Casanova usw. hören wir im 8. St. ein dem Rungeschen ähnliches Urteil. Phant. I, IX bietet manches Wort, welches an Runges Ansichten über das symbolische Wesen der Farben erinnert, insbes. S. 122.

111 Berlin u. Leipzig 1795 u. 1796 (a); Schriften VI u. VII (b) I. u. II).

112 a) I, 36 f. — b) I, 24.

113 a) I, 57 f. — b) I, 34.

114 a) I, 68 f. — b) I, 41 (andere Lesart; die Zitate bringen immer die Lesart a).

115 a) I, 75. — b) I, 44.

116 a) I, 145. — b) I, 81.

117 a) I, 168. — b) I, 95.

118 a) I, 234. — b) I, 128 (kürzer!).

119 a) II, 16. — b) I, 211 f.

120 a) II, 267. — b) I, 350 u. a) II, 305 f. — b) II, 16 f.

121 a) II, 344 u. 348. — b) II, 34 u. 37. — Im gleichen Jahre wie «William Lovell», erster Teil, erschien «Abdallah», Roman, Berlin u. Leipzig 1795 — Schriften Bd. VIII; die zahlreichen Landschaftsschilderungen (Sonnenaufgänge und -untergänge, Mondnächte) sind fast das einzig Erquickliche an diesem Schauderroman. Beachte bes. 1. Buch, Kap. 6.

122 «Volksmärchen» herausgeg. v. Peter Leberecht, 3 Bde., Berlin 1797 (a). Aus diesen wurden später «der blonde Eckbert», die «wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone» und der «gestiefelte Kater» in den «Phantasus», 3 Bde 1812—1817, Schriften IV u. V (b) aufgenommen. Die «Volksmärchen» hat Runge jedenfalls gelesen, denn wir wissen, daß der «gestiefelte Kater» besonderen Eindruck auf ihn gemacht hat (II, 449) und gern von ihm zitiert wurde. — Es ist wohl anzunehmen, daß Runge von einem Dichter, der ihn so packte wie der Verf. des Sternbald, der Phant und der Volksmärchen, auch andere Werke zu erreichen suchte.

123 a) I, 207 f. — b) I, 151.

124 a) II, 147 f. — b) I, 292 f.

125 a) II, 157, 163. — b) I, 297, 300.

126 a) II, 170. — b) I, 304.

127 a) II, 185 f. — b) I, 312.

128 a) II, 213 f. — b) I, 328.
129 a) II, 230 u. 235. — b) I, 337 u. 340.
130 a) II, 250 ff. — b) I, 349 ff. Das Lied Magelonens hat bei der Aufnahme in den Phantasus einige Umänderungen erfahren.
131 Sternb. a) I, 4 ff. — b) 4 f. (etwas anders).
132 Sternb a) I, 69. — b) 36.
133 Sternb. a) I, 83. — b) 43.
134 a) I, 115. — b) 43.
135 a) I, 296. — b) 151.
136 a) I, 327. — b) vacat.
137 a) II, 4 f. — b) 198.
138 a) II, 17. — b) 204.
139 a) II, 88. — b) 247.
140 a) II, 186. — b) 307.
141 Leipzig 1798. — Schriften XI. Der erste Druck war nicht zu erhalten. — Das Zitat steht XI, S. 349.
142 «Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack», Leipzig u. Jena 1799. Schriften X. Das Zitat steht S. 89 im ersten Druck, in den Schrift. S. 80
143 1. Ausg. S. 221 f. — Schriften X, S. 196.
144 In Bernhardi, Bambocciaden II, Berlin 1799 (a) Später i. Phantasus II (Schrift. V) (b). Zitat: a) 201. — b) 367.
145 a) 240 f. — b) 401.
146 «Romant. Dichtungen», Bd. I, Jena 1799 (a) — später i. Phantasus I (Schriften IV = b).
147 a) 464. — b) 194.
148 Sternbald a) I, 37. — b) 20 (etwas anders).
149 Köpke, Ludw. Tieck, I, S. 142/143 — NB.! Damit, daß nur die Landschaft bei Tieck erwähnt wird, soll durchaus nicht gesagt werden, daß er der einzige sei, der sie so verwendet. Aber er steht Runge am nächsten und hat ihn, wie wir noch sehen werden, tatsächlich auf die Landschaft hingewiesen.
150 Sternb. a) I, 88 f. — b) 45 f.
151 Sternb. a) I, 172. — b) 84.
152 Sternb. a) II, 23. — b) 207.
153 Sternb. a) II, 105 ff. — b) 273. Die dazu gehörigen Worte des Alten siehe im Text S. 252.
154 Sternb. a) II, 171 ff. — b) 301 ff. (etwas anders!).
155 Nochmals werden die Ideen ausgesprochen a) II, 292 f. — b) 357 f. Wenn dort auch von den Gestalten in dem Hammerwerk die Rede ist, so muß man die geschilderte Szene doch als Landschaft bezeichnen, die eine «Stimmung» (a) II, 296. — b) 359) auslöst, also eine Stimmungslandschaft ist.
156 Bern und Zürich 1801. — Die wichtigste Stelle in dem ganzen Buche ist die auf Seite 11 ausgesprochene Mahnung, sich durch die Kunst der großen Meister nicht von der Natur ablocken zu lassen.
157 vgl. besonders a. a. O. S. 62.
158 a. a. O. 269 f. u. 271.
159 Daß sich hierin gar nichts zeigt, was wie der Zorn des in seinen Hoffnungen Enttäuschten aussieht, verbietet — abgesehen von dem im Text Gesagten — die Annahme, Runge sei lediglich wegen der Ablehnung seiner Arbeit Gegner der weimarischen Richtung geworden.
160 Die ganze Stelle, aus der Seite 110 ein Stück zitiert wurde, lautet (I, 219 ff.): «. . . . Dieses Bild könnte heißen: Der Triumph des

Amors oder eigentlich der Liebe. Amor spielt auf der Leyer (des menschlichen Herzens) und wird auf der Muschel (dieses deutet auf die Venus, dem Meere entsprungen, und es ist also der alte Amor, der erste aller Götter, die älteste ursprüngliche allgemeine Liebe, mit darin verstanden) von den Horen (geflügelten Stunden) davongetragen. Diese Gruppe bewegt sich in einem Kreise, der sich um sie bildet, und worin die Liebe auf verschiedene Weise wirkt; dieses ist der Kreis des menschlichen Lebens. — Es ist mir immer besonders wunderbar aufgefallen, das Wort: der und der erblickte das Licht der Welt; es ist etwas so schönes darin, daß einem ordentlich dünkt, man hätte noch eine Ahnung davon, so allenfalls, als wenn die Sonne vorm Sinken noch einmal aufblitzt, und nun die dunkle Nacht eintritt, und wir sind dann solange in Nacht, bis wir wieder das Wirken der Welt einsehen, bis wir aus der Kindheit aufwachen, dann wird es heller, lichter Tag; freilich machen wir uns an einem schönen Morgen öfters auf einen weit bessern Tag gefaßt, als der wirklich kommt, aber das gehört nicht hierher; also nun zu der poetischen Beschreibung» (nun folgt das auf S. 64 f. gebrachte Zitat; dann heißt es weiter):

«— Welch ein elektrischer Schlag durchschaudert mich bei deiner Berührung? Es ist der erste leuchtende Blitz, der in die Nacht meiner Jugend fällt, ja mit ihm ist mir das Rätsel des menschlichen Lebens aufgeschlossen. Amor berühret die lieblichsten Seiten des menschlichen Herzens, und im harmonischen Einklange tragen alle im Herzen den Gott. Auch uns berühre dein lieblicher Finger, und mit Freuden gibt jedes die Blume dahin, stürzet mit dir zum schwebenden Tanz. —

— Näher rücket die Stunde der Liebe, und du verbirgst mir in den Busen dein glühend Gesicht, drückest mich heftig ans Herz. — Geliebte, auch ich fühle die Fülle der Liebe und gedenke des Gottes in deiner Umarmung, wende zu ihm mein Gesicht, da du mir das deine verbirgst. — Uns berauschet die üppige Fülle der Gegenwart, und im süßen unendlichen Taumel schwindet rund um uns die Welt.

— Amor läßt uns allein; in uns selbst finden wir ihn wieder. Spielend reicht uns das Kind die Blumen und Erinnerungen unsrer eignen Kindheit; fröhlich laben wir uns an dem süßen Dufte Deine Hand, sie weicht nicht von mir, leitet getrost mich den stillen Pfad durch das stürmende Leben.

— Endlich nahet das Alter heran. Noch einmal wenden wir uns zurück in das Leben. Stürmend hat der Mann die Zukunft ereilt, und siehet nun mit Tränen und Sehnsucht in die Vergangenheit; du nur findest in ihm dich ganz und ewig befriedigt.»

[161] Runge war sich der Wichtigkeit dieser Zeit für seine Kunstanschauungen natürlich wohl bewußt sowie auch dessen, was er dabei Tieck zu verdanken hatte:

«Ich bin seit kurzem recht fortgerückt in meinen Gedanken über Kunst und Kunstwerke und mein Glaube und Mut an etwas sehr Gutes und Schönes wird immer mehr bestärkt» heißt es unterm 26. März 1802 (II, 121) und am 7. April schreibt Runge einem Freunde:

«Ich habe hier schon viele Menschen kennen gelernt, die mir innerlich mehr oder weniger verwandt sind und denen ich denn mehr oder weniger vertraue und sie schätze, jedoch noch keinen, mit dem das beste in mir so in eins zusammengestimmt hätte, wie mit Tieck. Es geht in der Freundschaft eben wie in der Liebe; diese erste Schüchternheit und doch das gewisse Bewußtsein, daß man auch den einsilbigen Laut des andern versteht. — Ich weiß, durch andre, daß er mich sehr lieb

hat, und doch ists, wenn wir zusammen sind, ordentlich als schämten wir uns, es einander zu sagen. Sein Umgang und meine Liebe haben mich in dem Geist der Kunst sehr gefördert und sicher das Richtige wählen lassen.» (II, 123 f.)

Solche Stellen wie die von 9. 3. 02 (s. S. 62) verraten deutlich den Einfluß Tiecks.

[162] Am 2. 12. 1798 schreibt Friedr. Schlegel an Novalis, Tieck studiere den Jakob Böhme mit großer Liebe (Novalis, Briefwechsel. S. 87). T. selbst spricht von seinen Böhme-Studien in einem Briefe aus Dresden vom Anfang Juli 1801 an A. W. Schlegel (A. W. v. Schlegel, Briefwechsel, Manuskr. der Kgl. Bibl. in Dresden. Nr. 86 bezw. 72 d. i. Nr. 17 der darin enthaltenen Briefe von Tieck) und an seine Schwester Sophie Bernhardi in Berlin schreibt er aus Jena (undatiert, 1799 oder 1800. Briefe v. Ludw. Tieck, Hdschr. i. Bes. d. Kgl. Bibl. Dresden, Nr. 31): « . . . . sei nicht so trübsinnig, ich werde es auch, lies, wenn es dich anwandelt, den Jakob Böhme, da ist die Lebensfülle, da ist der ewige Frühling wie er nirgends mehr blüht. Dieser Mann ist durchaus mit Gott angefüllt, und keiner kann so wie er die Seele unmittelbar zu Gott führen, besonders in der Morgenröte . . . . » oder in Nr. 32 (der aber vor Nr. 31 geschrieben ist): « . . . . Du aber lies den Jakob Böhme mit Andacht, Du wirst einen neuen Sinn, ich möchte sagen, eine neue Seele bekommen, mir erscheint die Welt anders, ich weiß seitdem von Gott . . . . ». Vgl. auch Köpke I, 239 u. 292 u. II, 174.

[163] Am 1. Febr. 1810 schreibt Runge an Schelling: « . . . . Es war mir daher ungemein erfreulich, wie meine Freunde mir rieten, Ihre Schrift über das Wesen der menschlichen Freiheit zu lesen, in derselben die selbige Vorstellung wiederzufinden, unter welcher mir immer die Totalität alles dessen erschienen ist, was ich mit meinen Augen sehen konnte. Da ich aber noch nie ein philosophisches Buch gelesen hatte, so ist es mir unmenschlich sauer geworden, besonders das erste noch klar zu sehen, wenn ich das letzte las, weil mich die vielerlei Bilder immer in den Gedanken störten . . . . » (I, 157.)

[164] Vgl. Jakobi, Ueber die Lehre des Spinoza. 1785.

[165] Runges Freund Perthes schreibt unterm 10. 3. 1840 an Jakob Grimm: « . . . . Ottos Anschauungen vereinigen in sich festen christlichen Glauben, feurige Phantasie und tiefen Forschungsgeist. Aber eben hier entsprangen bei mir Bedenklichkeiten gegen die Herausgabe (der «hinterl. Schriften»). Otto hatte das Wahre der Mystik Jakob Böhmes, damit aber auch manches von dessen Vorstellungsweise, und so kam er zu dem Gewagten, z. B. die Dreieinigkeit in den Farben zu finden und die gelbe dem heiligen Geist zu vindizieren. Otto würde bei seinem klaren Sinn sich durch solch Phantastisches durchgearbeit haben, wäre er leben geblieben.» (Mitgeteilt von Reinh. Steig in Euphorion IX, S. 662.)

[166] Zur Symbolik des Lichts vgl. z. B. in d. Aurora, Kap. 3 u. 8 (Werke II. 32 ff. u. 81 ff.): «Der Sohn ist in dem Vater des Vaters Herze oder Licht.» — «O holdselige Liebe und klares Licht» (5. Qualität); ferner: «die drei Prinzipien göttlichen Wesens» (Werke III), insbes. Kap. 7 («Die Finsternis sehnt sich nach dem Licht») und Kap. 25 (Gottes Sohn ist die Liebe und das Licht des Herzens Gottes). In den «Sex puncta theosophica» (Werke VI) heißt Gott das «Liebelicht». — Die Rungesche Farbensymbolik dürfte vielleicht zum Teil auf Böhmes Lehre von der Tinctura, wie sie vor allem in Kap. 12 der «drei Prinzipien» steht, und auf der «Farbentheorie» im «Mysterium Pansophicum» (7; Werke VI) beruhen; auch in der «Tafel der drei

Prinzipien» (Werke VI) und sonst kommt die Farbe vor. — Für die Zahlen- und Figurenmystik Runges finden sich Vorbilder in Kap. 9 der Schrift «Vom dreifachen Leben» (Werke IV), in der «Psychologia vera» (Werke VI), in Kap. 11 des «Mysterium Magnum» (Werke V) usw. usw. — Vgl. hierzu Anm. Nr. 191.

167 In den «drei Prinzipien» (Werke III, 27).

168 «Von der Weltseele» im 2. Band der 1. Abt. von Schellings Werken, S. 345 ff. (1798). Hierher gehören auch die «Ideen zu einer Philosophie der Natur» in dem gleichen Bande, S. 1 ff. (1797).

169 Verfaßt 1801 oder 1802. Zum 1. Male gedruckt im «Taschenbuch für Kunst und Laune» bei Haas u. Sohn in Köln. Dem Kalendarium nach ist das Taschenbuch für das Jahr 1804 gedruckt. Ich unterlasse es, nach Seiten zu zitieren, da die Zählung mehrmals von vorn beginnt. Der «Runenberg» wurde später in den Phantasus aufgenommen.

170 Köpke, I. 292.

171 Tieck, Gedichte, II, 96. Entstanden 1801 (zuerst gedruckt in Schlegel-Tiecks Musenalmanach 1802).

172 Novalis, Schriften, II, 231.

173 Nicht in die gerade im Text besprochene Reihe gehören folgende Stellen aus Novalis, die ich im Hinblick auf Runges «Tageszeiten» hier anführe:

«Es sind nicht die bunten Farben, die lustigen Töne und die warme Luft, die uns im Frühling so begeistern. Es ist der stille weissagende Geist unendlicher Hoffnungen, ein Vorgefühl vieler frohen Tage, des gedeihlichen Daseins so mannigfaltiger Naturen, die Ahndung höherer, ewiger Blüten und Früchte, und die dunkle Sympathie mit der gesellig sich entfaltenden Welt.» (Schriften, II, 232.)

«. . . . Jede Aussicht auf eine Zukunft voll kräftigen, mannigfachen Lebens ist eine Morgenaussicht.» (Schriften, III, 68.)

174 Novalis, Schriften, II, 222. — II, 310. — III, 101. — II, 293.

175 Novalis, a. a. O., IV, 55 f. 191 f. 208 f. 230. 253 ff. usw.

176 «Kaiser Oktavianus», gedichtet 1801 ff. Erster Druck Jena 1804. — Schriften, Bd. I.

177 Lovell, a) I, 59. — b) I, 35.

178 Lovell, a) II, 347. — b) II, 36.

179 Volksmärchen, III, 68 f. — Schriften, XI, 45.

180 Liebesgeschichte der schönen Magelone, a) 252. — b) 350.

181 Sternbald, a) II, 28 f. — b) 210 f. Vgl. außerdem a) II, 84 ff. — b) 244 ff.

182 Prinz Zerbino, a) 284. — b) 251.

183 Der getr. Eckart u. d. Tannenh., a) 476 u. 487 f. — b) 203 u. 211.

184 Leben und Tod der heiligen Genoveva, 1. Druck Romant. Dichtungen, II, Jena 1800, S. 321. — Schriften, II, 263.

185 A. W. v. Schlegel, Briefwechsel, i. d. Dresd. Kgl. öff. Bibliothek: XIX. Msc. Dresd. e) 90, Nr. 87 bez. 73 (Nr. 18 der Briefe von Ludwig Tieck).

186 Tieck, Gedichte, I, 229.

187 Tieck, Schriften, I, Vorbericht, S. XXXVIII.

188 a. a. O., I, 23 f. (1. Druck: S. 25).

189 a. a. O., 229 (1. Druck: S. 271).

190 a. a. O., 273 ff. (1. Druck: S 323 ff.).

191 Auch hier wieder: Jakob Böhme. — Uebrigens finden wir bei

ihm Rosen und Lilien, besonders aber die Lilie häufig als Symbol gebraucht, was sicher auch im Hinblick auf die Blumensymbolik in Runges Tageszeiten von Bedeutung ist. In den «drei Prinzipien» heißt es z. B. «ich will meinen Lilienzweig setzen in meinen Rosengarten» (Kap. 20) und «es ist keine andere Zeit vorhanden als die Zeit der Lilien» (Kap. 25). Im 5. Sendbrief (Werke VI): «Aber unterdessen grünet die Lilie im Wunder, wider welche der letzte Antichrist Verfolgung erreget . . . .» In der 1. Apologie wider Balthasar Tilke vergleicht Böhme seinen Beruf einer Lilie, die den mitternächtigen Ländern blühe (siehe Fechner, Böhme S. 68). Die schönste hierher gehörige Stelle findet sich am Schluß der Schrift «De signatura rerum» (Werke IV): «. . . . denn eine Lilie blühet über Berg und Tal, in allen Enden der Erden, wer da suchet, der findet. Amen.»

192 Tieck, Schriften, I, 307 (1. Dr. 364).

193 a. a. O., 331 (1. Dr. 395).

194 Den «Oktavian» hat Tieck im Frühjahr 1801 begonnen und frühestens im Herbst 1803 abgeschlossen (vgl. die Einleitung Gotthold Klees in Tiecks Werken (Meyers Klassikerausgaben) Band 1, S. 391). Die ersten Zeichnungen der «Tageszeiten» wurden 1802 und 1803 ausgearbeitet und noch im Jahre 1803 den Stechern übergeben.

195 Tieck, Gesammelte Novellen, 7. Bd., S. 18.

196 Novalis, Schriften, II, 254 u. 259.

197 Tieck, Gedichte, II, S. 5.

198 Wie wir überhaupt annehmen müssen, daß Tieck — unbeschadet seiner Führerrolle — auch von Runge manche Anregung erhielt, so kann man vielleicht in dem (1803 verfaßten) «Prolog zur Magelone» (Schriften, XIII, S. 231 ff.), wo die Nacht und die Träume, vor allem aber die Wolken, die Wasser, die Blumen, der Wald usw. redend auftreten, die Wirkung von solchen Ideen, wie sie Runge im November 1802 äußerte (vgl. oben im Text S. 96 u. 97 f.), erblicken.

199 s. Athenaeum, II, 1. Stück, S. 63 ff.

200 Auf Runge machte Salv. Rosa sehr viel weniger Eindruck, was man aus seinen Bemerkungen zu «Waagens Katalog seiner Kunstausstellung in Hamburg 1805» (I, 57) erkennen kann. R. schreibt da: «Salvatore Rosa (geb. zu Revella 1615) gehört zu den neapolitanischen Malern. Er liebte die Wildnisse und war ein lustiger kühner Mann. Seine Gemälde erschrecken oft durch die zusammengeworfenen Felsenmassen; wie munter aber Gestalten oft darin erscheinen, beruhigen sie auch wieder.»

201 Aus dem Athenaeum (II, 1. St., S. 49 f.) sei noch folgende Stelle zitiert: «Und so sollte man die Künste einander wieder nähern und Uebergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft . . . . In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer andern Kunst. Sollte das nicht auch bei Malern der Fall sein? Malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Rafael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiß würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloß Maler war.» — Man vergleiche diese Worte mit den dieselbe Frage behandelnden, weiter unten im Text zitierten Aeußerungen Friedr. Schlegels in der «Europa».

202 A. W. v. Schlegels in den Jahren 1801 und 1802 zu Berlin gehaltenen Vorlesungen kann kein Einfluß auf Runge zugeschrieben werden. Wir besitzen keine Nachricht, auf welche Weise sie ihm recht-

zeitig vermittelt worden wären. In dem in der Europa veröffentlichten Teile fehlen gerade die für den Maler wichtigsten Punkte. — Was die Landschaft im besonderen betrifft, so verweise ich auf Vorles. S. 203 ff.

203 Vgl. Haym, Die romant. Schule, 1870, S. 257 ff.

204 Die in Betracht kommenden Briefsammlungen sind im Literaturverzeichnis unter Holtei, A. W. Schlegel, Friedr. Schlegel und Tieck angeführt.

205 «Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel.» 1. u. 2. Band, Frankfurt a M. 1803. Die Bände enthalten je 2 Stücke, welche sich aber — wenigstens in dem mir vorliegenden Exemplar der Dresd. Kgl. öff. Bibl. — nur dadurch von einander unterscheiden, daß im 2. Stück die Seitenzählung von vorn beginnt. Ich bezeichne die beiden Stücke jedes Bandes beim Zitieren durch a und b.

206 Vgl. Holtei, Briefe an Tieck, III, S. 324.

207 Hierzu vgl. Runge, II, 207. Tieck schreibt an Runge, der ihm einen Brief seines Bruders über die Schlegel und die Europa zu lesen gegeben hat, u. a. folgendes: «. . . . Eigentlich bin ich hauptsächlich dadurch darauf geführt, daß der Ausdruck Friedrichs in der Europa: «die kalte Grazie des Guido» Ihrem Bruder zu mißfallen scheint: ein Ausdruck, der nach meinem Gefühl so klassisch und befriedigend ist, daß mir schon deswegen jener Aufsatz erwünscht ist. Guido hat Grazie, das fühlen wir alle, und doch ist kalte Grazie nicht ein innerer Widerspruch. Das ist grade das beklemmende Gefühl bei den Werken des Guido . . . . »

208 Europa, I a, 113 f.

209 a. a. O., I a, 118.

210 a. a. O., I a, 122.

211 a. a. O., I a, 127.

212 a. a. O., I a, 136 f.

213 a. a. O., I a, 138.

214 a. a O., I a, 144 ff. Schlegel drückt sich hier mißverständlich aus: «Mit der höheren symbolischen Beziehung und Deutung ist der einzige Grund weggefallen» pp., d. h sinngemäß «mit dem Hinzutreten der höheren symb. Beziehung» usw.

215 a. a. O., I a, 147 ff. 151.

216 a. a. O., I b, 11.

217 a. a. O., I b, 13 f.

218 a. a. O., I b, 15 ff.

219 a. a. O., II a, 99.

220 a. a. O., II a, 100.

221 a. a. O., II a, 101.

222 a. a. O., II a, 102.

223 a. a. O., II a, 107 ff.

224 a. a. O., II a, 110 ff.

225 Ich ändere hier die Interpunktion gegenüber dem Original. Dort heißt es: «schicklicher, aber gar nicht besonders . . . . », ohne daß damit etwas anderes gemeint sein kann, als meine Wiedergabe deutlich erkennen läßt.

226 a. a. O., II a, 113 ff.

227 a. a. O., II a, 115 ff.

228 a a. O., II b, 1.

229 a. a. O., II b, 11.

230 a. a. O., II b, 15 ff.

231 a. a. O., II b, 33 f.

232 a. a. O., II b, 39 f.

[233] a. a. O., II b, 111 ff.
[234] a. a. O., II b, 115 f.
[235] a. a. O., II b, 128 f.
[236] a. a. O., II b, 142 ff.
[237] Es sei zu dem Vergleich von Schlegel und Runge hier noch darauf hingewiesen, daß Schlegel, obgleich er doch entschieden mehr als Runge von der Naturphilosophie Schellings angenommen hatte, bei seiner künstlerischen Vorliebe für den Katholizismus die katholischen Sinnbilder beibehalten wollte, daß aber der gläubige Christ Runge sie nicht anerkannte, sondern zur Natursymbolik griff.
[238] So scheidet z. B. Franz Schultz, Westermann. Jan. 02.
[239] Nach den in vorliegender Arbeit beigebrachten Belegen darf man wenigstens so viel sagen, daß Tiecks Anschauungen für die Begründung der neueren deutschen Landschaftskunst von großer Bedeutung gewesen sind. Endgiltig wird man über diese Frage erst später urteilen können, jedoch kann man wohl jetzt schon annehmen, daß Peltzer (in «Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei», Leipz. 1907) Goethes Einfluß hier sehr überschätzt.

LITERATURVERZEICHNIS.

Quelle: Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. Hamburg 1840 und 1841, 2 Bände, zitiert nach Band (röm.) und Seite (arab.).

Bode, Wilhelm, Goethes Aesthetik. Berlin 1901.

Böhme, Jakob, sämtliche Werke. Herausgeg. von K. W. Schiebler. Leipzig 1830—1847.

Brücke, Dr. Ernst, Die Physiologie der Farbe für die Zwecke des Kunstgewerbes. Leipzig 1866.

Carus, Carl Gustav, «Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten». Leipzig 1865.

Carus, C. G., Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815—1835. Leipzig 1835.

Claudius, Matthias, Asmus omnia secum portans oder sämtliche Werke des Wandsbecker Boten. 13. Aufl., 2 Bde., Gotha 1902.

Deussen, Paul, Jakob Böhme, Rede. Kiel 1897.

Fechner, Gust. Theod., Vorschule der Aesthetik. 2 Teile, Leipzig 1897 und 1898.

Fechner, Herm. Adolph, Jakob Böhme. Sein Leben und seine Schriften etc. Görlitz 1857.

Geßner, Salomon, Briefwechsel mit seinem Sohne. Bern und Zürich 1801.

Goethe, Einleitung in die Propyläen (1798). Ueber Laokoon (1797). Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (1798). Der Sammler und die Seinigen (1798/99). Ueber Kunst und Altertum, 6 Bde. Stuttgart 1816—1832.

Graetz, L., Das Licht und die Farben. Sechs Vorlesungen. 2. Aufl., Leipzig 1905 (Aus Nat. u. Geisteswelt).

Haym, R., Die romantische Schule. Berlin 1870.

Helmholtz, Herm., Populäre wissenschaftliche Vorträge, III. Braunschweig 1876.

Holtei, Karl v., Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde. Breslau 1864.

Köpke, Rudolf, Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. 2 Teile. Leipzig 1855.

Kosegarten, Ludw. Theobul., Gedichte. 2 Bde. Leipzig 1788.

Lichtwark, Alfr., Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850. München 1893.

Novalis, Schriften. Herausgegeben von J. Minor. 4 Bde. Jena 1907.
Novalis, Briefwechsel. Herausgegeben von Raich. Mainz 1880.
Pfaff, C. H., Ueber Newtons Farbentheorie, Herrn von Goethes Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Leipzig 1813.
Popp, Herm., Malerästhetik. Straßburg 1902.
Richter, Ludw., Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 12. Aufl. Frankfurt 1905.
Sauerlandt, Max, Einleitende Bemerkungen in «Der stille Garten, deutsche Maler aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts». Düsseldorf und Leipzig 1908.
Schelling, Friedr. Wilh. Jos. von, sämtliche Werke. 1. Abt., 2. u. 5. Band, Stuttgart u. Augsburg 1857 u. 1859.
Schlegel, Aug. Wilh. von, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801 u. 1802). Bd. 17 d. Dtsch. Lit.-Denkm. des 18. u. 19. Jahrhunderts. Heilbronn 1884.
Schlegel, Aug. Wilh., Briefwechsel. Manuskr. i. Besitz d. kgl. öff. Bibl. z. Dresden. XIX. Msc. Dresd. e) 90.
Schlegel, Aug. Wilh. und Friedrich, Athenaeum, Zeitschrift. 1. Bd. Braunschweig 1798, 2. u. 3. Bd. Berlin 1799 u. 1800.
Schlegel, Friedr., Europa, Zeitschrift. 2 Bde. Frankfurt 1803.
Schlegel, Friedr., Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Herausgegeben von Walzel, Berlin 1890.
Schmarsow, Aug., Zur Frage nach dem Malerischen etc. Heft 1 der «Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste». Leipzig 1896.
Schultz, Franz, Philipp Otto Runge, ein Maler der Romantik. In Westermanns Monatsheften. Januar 1902.
Solger, K. W. F., Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin 1815.
Solger, K. W. F., Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829.
Steffens, Henrich, Was ich erlebte. 10 Bde. Breslau 1841—1845; 1. u. 2. Bd., 2. Aufl., Breslau 1844.
Steig, Reinhold, Zu Otto Runges Leben und Schriften. Euphorion IX, S. 660 ff.
Steiner, Rud., Goethe als Vater einer neuen Aesthetik. Wien 1889.
Tieck, Ludwig, Abdallah, Roman. Berlin und Leipzig 1795.
— — Geschichte des Herrn William Lovell, Roman. 2 Bde. Berlin u. Leipzig 1795 u. 1796.
— — Ritter Blaubart. Berlin u. Leipzig 1797.
— — Volksmärchen. Herausgegeben von Peter Leberecht. 3 Bde. Berlin u. Leipzig 1797.
— — Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte. 2 Bde. Berlin 1798.
— — Die verkehrte Welt in: Bernhardi, Bambocciaden II. Berlin 1799.
— — Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. Leipzig und Jena 1799.
— — Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hamburg 1799.
— — Romantische Dichtungen. 2 Bde. Jena 1799 u. 1800.
— — Der Runenberg. Im Taschenbuch für Kunst u. Laune. Köln 1804.

Tieck, Ludwig, Kaiser Oktavianus. Jena 1804.
— — Gedichte. 2 Bde. Dresden 1821.
— — Schriften. 26 Bde. Berlin 1828.
— — Gesammelte Novellen. Bd. 7. Berlin 1853.
— — Briefe. Manuskr. im Bes. der kgl öff. Bibl. z. Dresden. Msc. Dresd. e) 90 b.
Vischer, Friedr. Theod, Altes und Neues. Neue Folge. Stuttgart 1889.
Vischer, Friedr. Theod., Das Schöne und die Kunst, zur Einführung in die Aesthetik. Vorträge, Stuttgart 1898.
Volbehr, Theod., Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.
Volkelt, Joh., System der Aesthetik. Bd. I. München 1905.
Wackenroder, W. H., Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Hamburg 1797, Neudruck Leipzig 1904.
Woermann, Karl, Katalog der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausgabe. Dresden 1905.
Wundt, Wilh., Grundzüge der physiologischen Psychologie. 3 Bde., 5. Aufl. Leipzig 1902–1903.

LEBENSLAUF.

Ich, Karl Eduard Wolfgang Roch (ev.-luth., sächsischer Staatsangehörigkeit) wurde am 30. Juni 1884 zu Freibergsdorf bei Freiberg i. Sachs. geboren. Meine Eltern sind Paul Roch, Oberkunstmeister der Bergrevier und ordentlicher Professor an der Königlichen Bergakademie, und Elisabeth Roch geb. Stettner — beide in Freiberg. Ich kam Ostern 1890 auf die Bürgerschule daselbst und bestand vier Jahre später die Aufnahmeprüfung am dortigen Gymnasium Albertinum, welches ich Ostern 1903 mit dem Reifezeugnis verließ. Darauf bezog ich die Universität Königsberg, an der ich mich hauptsächlich kunst- und literaturgeschichtlichen Studien widmete (Proff. Haendcke und Baumgart). Nach Beendigung des militärischen Dienstjahres siedelte ich nach Leipzig über, wo ich der Universität angehört habe. Außer juristischen Vorlesungen habe ich vor allem Kunstgeschichte, Geschichte und Aesthetik (insbesondere bei Proff. Schmarsow, Seeliger und Volkelt) gehört.